Ueber einige
Porträts Alexanders des Grossen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

verfasst und einer

Hohen philosophischen Fakultät

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Oskar Waldhauer.

München 1903.
Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Ueber einige
Porträts Alexanders des Grossen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

verfasst und einer

Hohen philosophischen Fakultät

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Oskar Waldhauer.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

München 1903.
Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549027_0065

Vorbemerkung.

In der vorliegenden Dissertation habe ich die wichtigsten Porträts Alexanders des Grossen behandelt. Mit dem geringen Material, das mir vorliegt, konnte ich eine zusammenhängende Darstellung der Geschichte der Alexander-Porträts nicht wagen; auch musste ich viele wichtige Fragen unbeantwortet lassen; ich hoffe nach einigen Jahren imstande zu sein, eine erschöpfendere Behandlung des Themas zu bieten. So müsste besonders zwischen den Porträts, die als einfache Porträtstatuen, und denen, die dem Kultus dienten, schärfer geschieden werden, auch die Heliostypen müssten vollständiger, als ich es tun konnte, gesammelt werden. Ich werde das in einer umfangreicheren Abhandlung nachholen.

Da ich versucht habe, eine Reihe von Porträts als Werke überlieferter Künstler nachzuweisen, sah ich mich gezwungen, auf diese näher einzugehen. So habe ich z. B. den Apoxyomenos näher besprochen, da eine eingehende stilistische Analyse des Kopfes bis jetzt nicht gemacht worden ist,

wenigstens nicht von dem Gesichtspunkte aus, der mir der massgebende zu sein scheint.

Herrn Prof. Furtwängler, dem ich mancherlei Anregungen zu verdanken habe, spreche ich auch hier meinen herzlichsten Dank aus.

München, August 1903.

O. Waldhauer.

I.

Iconographisches.

Von unseren Quellen zur Iconographie Alexanders des Grossen, der Ueberlieferung und den Monumenten, kommen die letzteren natürlich hauptsächlich in Betracht. Doch da die Mitteilungen der alten Schriftsteller von den Gelehrten, die dieses Thema behandelten, dazu benutzt worden sind, um ein Bild des grossen Macedoniers zu entwerfen, soll dieser Abschnitt dazu dienen, die Frage, ob und wie die Ueberlieferung für die Iconographie Alexanders zu benutzen ist, klar zu legen.

Zunächst die Stelle Plutarch Αλέξανδρος Kap. IV: τὴν μὲν οὖν ἰδέαν τοῦ σώματος οἱ Λυσίππειοι μάλιστα τῶν ἀνδριάντων ἐμφαίνουσιν, ὑφ' οὗ μόνου καὶ αὐτὸς ἠξίου πλάττεσθαι. καὶ γὰρ μάλισθ' ἃ πολλοὶ τῶν διαδόχων ὕστερον καὶ τῶν φίλων ἀπεμιμοῦντο, τήν τε ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἠσυχῇ κεκλιμένου καὶ τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων διατετήρηκεν ἀκριβῶς ὁ τεχνίτης. Es fragt sich nun: Haben hier Plutarch gute Quellen über das Aeussere Alexanders vorgelegen, oder hat er sich bei seiner Beschreibung durch die Porträts des Lysippos inspirieren lassen? Ist letzteres der Fall, so hat die Stelle keinen ikonographischen Wert und kann nur als Beschreibung der Porträts des Lysippos benutzt werden. Over-

beck[1]) hat die Stelle auf den Alexander mit der Lanze bezogen. Köpp[2]) weist die Vermutung zurück, während Wulff[3]) sie mit Recht zu stützen versucht. Er verweist dabei auf den folgenden Satz: Ἀπελλῆς δὲ γράφων τὸν κεραυνοφόρον οὐκ ἐμιμήσατο τὴν χρόαν, ἀλλὰ φαιότερον καὶ πεπινωμένον ἐποίησεν.

Der Hinweis auf den blitztragenden Zeus kehrt, wie Wulff richtig bemerkt, bei Plutarch noch zweimal wieder; diese beiden Stellen müssen aber auf den Alexander mit der Lanze bezogen werden,[4]) da die Lanze ausdrücklich erwähnt wird:

περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς 3: Τί δὲ τὸν κεραυνοφόρον· τί δὲ τὸν ἐπὶ τῆς αἰχμῆς προσαγορευόμενον.

Ἴσις καὶ Ὄσιρις 24: εὖ δὲ καὶ Λύσιππος ὁ πλάστης Ἀπελλῆν ἐμέμψατο τὸν ζωγράφον ὅτι τὴν Ἀλεξάνδρου γράφων εἰκόνα κεραυνὸν ἐνεχείρισεν· αὐτὸς δὲ λόγχην, ἧς τὴν δόξαν οὐδὲ εἷς ἀφαιρήσεται χρόνος ἀληθινὴν καὶ ἰδίαν οὖσαν.

Der ersteren Stelle geht eine nähere Beschreibung der Statue voraus, deren Schluss wichtig ist (περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς 2): οἱ δ' ἄλλοι τὴν ἀποστροφὴν τοῦ τραχήλου καὶ τῶν ὀμμάτων τὴν διάχυσιν καὶ ὑγρότητα μιμεῖσθαι θέλοντες οὐ διεφύλαττον αὐτοῦ τὸ ἀῤῥενωπὸν καὶ λεοντῶδες.

Zwei Momente hebt Plutarch hier hervor: Die Neigung des Kopfes und die feuchte Bildung des Auges. Vergleichen wir nun diese Beschreibung mit

---

[1]) Schriftquellen 1479.

[2]) Bildnisse Alexanders d. Gr. 52. Berliner Winckelmanns Progr. S. 31 Anm. 23.

[3]) Alexander mit der Lanze. Berlin 1898 S. 74 Anm. 13.

[4]) Wulff a. a. O. S. 73 Anm. 11, 12, 13. Köpp a. a. O. S. 31 Anm. 23.

der von Plutarch in der oben zitierten Stelle Ἀλέξανδρος 4 gegebenen Beschreibung der Porträts des Lysippos im allgemeinen. Auch hier ist die Neigung des Kopfes (. . . τήν τε ἀνάτασιν τοῦ αὐχενός εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου) und das feuchte Auge (καὶ τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων) als besonders charakteristisch und fein hervorgehoben.

Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Plutarch bei der Würdigung der Porträtkunst Lysippos die Statue mit der Lanze, die er offenbar besonders bewunderte, im Auge gehabt hat.

Es sind Kunstwerke, die Plutarch hier beschreibt. Es fragt sich nun: Waren die erwähnten Züge nur diesem eigen, oder waren sie für Alexander charakteristisch? Dem Text nach ist letzteres das wahrscheinlichere. Plutarch scheint immer die Persönlichkeit Alexanders im Auge gehabt zu haben. Ἀλέξανδρος 4 spricht er von den Diadochen, die diese Züge nachzuahmen versucht hätten, περὶ τῆς Ἀλ. τύχης ἢ ἀρετῆς 2 bemerkt er, Lysippos habe Alexander gebildet: . . . ἄνω βλέποντα τῷ προσώπῳ πρός τὸν οὐρανόν und fügt hinzu: ὥσπερ αὐτὸς εἰώθει βλέπειν Ἀλέξανδρος ἡσυχῇ παρεγκλίνων τὸν τράχηλον.

Doch es liegt noch die Möglichkeit vor, dass Züge, die Lysipps Porträt eigen waren, auf Alexander selbst bezogen worden sind. Diese Vermutung wird gestützt durch die Stelle Πομπήιος 2, wo von der scheinbaren Aehnlichkeit zwischen Alexander und Pompejus die Rede ist. Es heisst da:

Ἦν δέ τις καὶ ἀναστολὴ τῆς κόμης ἀτρέμα καὶ τῶν περὶ τὰ ὄμματα ῥυθμῶν ὑγρότης τοῦ προσώπου, ποιοῦσα μᾶλλον λεγομένην ἢ φαινομένην ὁμοιότητα πρὸς τὰς Ἀλεξάνδρου τοῦ βασιλέως εἰκόνας.

Plutarch sagt hier allgemein εἰκόνες; doch scheint es mir das wahrscheinlichere zu sein, dass er auch hier an seinen Lieblingskünstler Lysippos denkt. Wir treffen hier wieder als wichtige Momente ausgeführt: die ὑγρότης, die uns schon wiederholt bei der Beschreibung des Alexander mit der Lanze begegnet ist, und ἀναστολὴ τῆς κόμης — ein Ausdruck, der wohl näher das „Löwenähnliche" τὸ λεοντῶδες der Stelle περὶ τῆς Ἀλ. τύχης ἢ ἀρετῆς 2 erklärt.

Also wenn man von der Aehnlichkeit zwischen Alexander und Pompejus sprach, dachte man nicht an die überlieferten Nachrichten über das Aeussere Alexanders, sondern hielt sich an die populären Porträts des grossen Königs. Dasselbe tut offenbar auch Plutarch.

Wir dürfen also aus diesen Tatsachen den Schluss ziehen, dass in der letzten Zeit der Republik und in der Kaiserzeit sich die Vorstellung von der Persönlichkeit Alexanders des Grossen an die Porträts des Lysippos knüpfte. Die Beschreibungen Plutarchs sind daher ikonographisch wertlos und dürfen nur als Beschreibungen der Porträts des Lysippos benutzt werden. Plutarchs Beschreibungen mag wohl der Alexander mit der Lanze zu Grunde gelegen haben,[1]) der überhaupt den grössten Ruhm genoss. Das geht einerseits aus den langen Beschreibungen hervor, andererseits auch aus der Dürftigkeit der Nachrichten, die wir über die Bildnisse des Lysippos und anderer Künstler haben.

Die grosse Gruppe Alexanders und seiner Gefährten am Granikos, die zuerst in Dion stand und

[1]) Overbeck sq. 1479—81. vgl. Wulff a. a. O. S. 73 f. Anm. 13.

von Metellus nach Rom gebracht wurde, wird von Plinius, Arrian, Plutarch[1]) u. a. beschrieben, doch ohne dass über die Güte der Arbeit ein Wort gesagt wird. Die Gruppe des Lysippos und Leochares in Delphi wird gleichfalls nur kurz beschrieben.[2])

Von der Statue des Euphranor sagt Plinius (34, 77) nur: fecit . . . item Alexandrum et Philippum in quadrigis.

Die Gruppe des Leochares im Philippeion erwähnt nur Pausanias V, 20, 9.

Am meisten wird Euthycrates von Plinius (34, 66) gelobt: optime expressit . . . Alexandrum Thespiis venatorum.

Von Chaireas berichtet Plinius einfach (34, 75) Chaireas Alexandrum Magnum et Philippum patrum eius fecit.

Einen Vergleich mit den Beschreibungen des Alexanders mit der Lanze halten diese Notizen nicht aus.

Die Monumente bestätigen den oben gezogenen Schluss.

Bei Plutarch spielt, wie bemerkt, der Ausdruck ὑγρότης eine grosse Rolle. Es ist darüber gestritten worden, was wir darunter zu verstehen hätten. Visconti[3]) will darunter dasselbe verstehen, wie unter dem ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες; doch hat Köpp[4]) diese Auffassung mit Recht mit dem Hinweis auf Plutarch περὶ τῆς Ἀλ. τύχης ἢ ἀρετῆς 2 zurückgewiesen; danach waren es Eigenschaften, die schwer zu ver-

[1]) Overbeck sq. 1485—89.

[2]) A. a. O. 1490, 1491.

[3]) Iconogr. grecque II S. 39 f.

[4]) Bildnisse Al. d. Gr. S. 30 Anm. 22.

einigen gewesen sein sollen. Wenn Wulff[1]) meint, es sei dabei „an ein grosses, lebhaft glänzendes Auge zu denken", so greift er im Grunde nur die gänzlich undenkbare Vermutung Viscontis auf, denn der Kopf des Alexander aus dem pompeianischen Mosaik, worauf Wulff verweist, erklärt wohl nur das löwenartige im Blick Alexanders; ὑγρότης τῶν ὀμμάτων heisst der feuchte Blick der Augen, ein leicht verständlicher Ausdruck. Köpp[2]) glaubt, es sei der Blick, der „manchen Aphroditeköpfen eigen" ist und zieht auch die Herme Azara heran, die seiner Ansicht nach den gleichen Blick hat.

Wir müssen, wie ich glaube, die lysippische ὑγρότης der Herme Azara scharf von der praxitelischen ὑγρότης, die eine Gruppe von Aphroditeköpfen[3]) charakterisiert, trennen. Der grosse Unterschied fällt sofort auf, wenn man den Kopf des Apoxyomenos — die Augenbildung ist hier dieselbe, wie bei der Herme Azara — neben einen solchen Aphroditekopf stellt. Hier hat der Blick etwas anmutiges, feines, sinnendes, dort ist er krank, nervös, wie der Blick eines Neurasthenikers.

Köpp meint,[4]) der Ausdruck sei bei ersterem hervorgerufen „durch die weniger scharfe Abgrenzung des unteren Augenlides gegen den Augapfel" oder „durch die geringe Oeffnung der Lidspalte".[5]) Diese Erklärung scheint mir nicht das Richtige zu

---

[1]) A. a. O. S. 75 Anm. 4.

[2]) A. a. O. S. 10.

[3]) An diese praxitelischen Aphroditeköpfe in der Art der Aphrodite von Petworth (Furtwängler, Meisterwerke T. XXXI) scheint Köpp zu denken.

[4]) A. a. O. S. 10.

[5]) A. a. O. S. 30 Anm. 22.

treffen. Die weniger scharfe Abgrenzung des unteren Augenlides gegen den Augapfel ist ein Zug, der uns wiederholt begegnet, auch bei Köpfen, die durchaus keinen feuchten Blick zeigen, so z. B. bei dem Kopf vom Südabhang der Akropolis[1]) u. a. Dass die geringe Oeffnung der Lidspalte den Eindruck des „feuchten" Blickes hervorrufen könnte, ist richtig; doch liegt auch hierin nicht das für die praxitelische ὑγρότης charakteristische. Es ist vielmehr die längliche Form des Auges verbunden mit einer ungemein weichen Bildung der Partien unter dem unteren Augenlide, die fast gar keine Falten zeigen; der Augenbrauenbogen verläuft dabei ganz gleichmässig; das ist es, was den Kopf charakterisiert.

Auch der Kopf des Apoxyomenos hat die geringe Oeffnung der Lidspalte; doch liegt das Auge tiefer, der Augenhöhlenrand tritt stark hervor und eine Falte zieht sich vom inneren Augenwinkel herunter. Der Uebergang vom Augenbrauenbogen zum Nasenbein ist nicht durch eine geschwungene Linie gebildet; fast unter einem rechten Winkel stossen die Teile aufeinander; durch das starke Vortreten des Stirnknochens über dem Nasenbein wird das Sichverlieren des Blickes verhindert. Dieser Zug gibt dem Kopf den Ausdruck des in sich gekehrten, den Ausdruck, den man bei Menschen findet, deren Hauptbeschäftigung darin besteht, sich selbst nach allen Richtungen hin zu sondieren. Das Charakteristische der lysippischen Augenbildung meint Sal. Reinach[2]) in der Bildung des unteren Lides sehen zu können. Er schreibt: „. . . . la

[1]) Brunn-Bruckmann Denkmäler 174a.

[2]) Rev. archéol. 1900, 2, S. 390.

façon toute particulière, dont s'infléchit la paupière inférieure pour se raccorder avec quelque brusquerie à l'angle externe de l'oeil.“ Reinach begeht hier denselben Fehler, wie Köpp. Er greift einen Zug heraus, den wir bei unzähligen anderen Köpfen finden, ohne dass er dem Auge den Ausdruck des lysippischen Blickes gibt. Hat die von Reinach beschriebene Form nicht auch das untere Augenlid des Eubuleus? Würde der genannte Gelehrte deshalb auch diesen Kopf dem Lysipp zuschreiben?

Kann nun Plutarch an den den praxitelischen Aphroditeköpfen eigenen Ausdruck gedacht haben, wenn er von der ὑγρότης, die im Blicke Alexanders gelegen haben soll, spricht? Eine nähere Betrachtung eines solchen Kopfes lehrt die Unmöglichkeit dieser Annahme; die geringste Vergrösserung der Lidspalte würde bei einem solchen Kopf den ganzen Ausdruck verderben, also kann mit dieser ὑγρότης unmöglich λεοντῶδες καὶ ἀρρενωπόν verbunden gewesen sein, was bei einem lysippischen Kopf durchaus möglich erscheint.

Ich komme nun auf die schon oben berührte Frage zurück, ob Alexander diesen „feuchten Blick“ wirklich gehabt hat.

Wie bemerkt, ist die Augenbildung bei der Herme Azara dieselbe, wie beim Apoxyomenos — einem Idealkopf. Auch bei anderen lysippischen Köpfen finden wir sie, so beim lateranischen Poseidon, beim sitzenden Hermes in Neapel.[1]) Der

[1]) Dass diese Statuen in den Kreis des Lysippos gehören, scheint mir nicht zweifelhaft zu sein, vgl. zuletzt Schrader 60tes Berliner W. Pr., S. 18. Zum Poseidon K. Lange Motiv d. aufgest. Fusses S. 31 ff.

Zug war also lysippischen Werken überhaupt eigen; das macht es sehr wahrscheinlich, dass Lysippos ihn auch bei den Porträts Alexanders benutzt hat, und dass er nachher in der römischen Kaiserzeit als Eigentümlichkeit Alexanders aufgefasst worden ist.

In der Tat zeigen die Münzen des Lysimachus,[1]) die das Bild Alexanders recht treu wiederzugeben scheinen, den Zug nicht und das bestätigt unseren oben gezogenen Schluss. Dasselbe beweist auch das Porträt des Pompejus,[2]) der nach Plutarch (Pomp. 2) mit Alexander Aehnlichkeit gehabt haben soll; die Bildung des Auges zeigt hier die speziell lysippische Art, es ist das Auge des Apoxyomenos.

Ikonographische Schlüsse dürfen also nur aus den Monumenten selbst gezogen werden.

Wir sind so glücklich, sichere Porträts Alexanders aus verschiedenen Kunstkreisen zu besitzen:

1. Die Münzen des Lysimachos, Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker. T. I.

2. Die Münzen des Ptolemäos Soter, Imhoof-Blumer a. a. O. T. II.

3. Späte macedonische Münzen, Imhoof-Blumer a. a. O. T. II, 4, 5, 6.

4. Medaillon von Tarsos, Köpp, Bildnisse Alex. d. Gr. S. 3, Phot. Giraudon B 438.

5. Die Herme Azara, Arndt-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts, 181, 182.

---

[1]) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf Münzen hell. und hellenist. Völker T. I.

[2]) Röm. Mit. I, T. I.

1 und 2 haben mit Lysippos nichts zu tun, während 3, 4, 5 unter dem Einfluss dieses Meisters stehen.[1])

Die Münzen des Lysimachos sind dem Apollon von Belvedere am nächsten verwandt, stehen also unter dem Einfluss des Leochares, wenn die Statue des Belvedere von ihm ist.

Die Münzen des Ptolemäos Soter bieten weder iconographisch noch künstlerisch etwas, ebenso wenig wie die Herme Azara, deren fader Kopf nach der Venus von Knidos des Praxiteles wohl das geschmackloseste ist, was das IV. Jahrhundert geschaffen hat; es ist mir unbegreiflich, wie man von ihm bisher wie von einem Wunder der Porträtkunst hat sprechen können.[2])

Das steile nichtssagende Profil stimmt mit dem Kopf auf den Münzen des Ptolemäers überein, wogegen die Münzen des Lysimachos und die macedonischen aus der Kaiserzeit mit dem Medaillon von Tarsos eine Gruppe bilden. Hier ist das Profil sehr individuell und fein ausgeführt; es liegt auf der Hand, dass sie vor der ersteren Gruppe iconographisch den Vorzug verdienen.

Die Lysimachosmünze und das Medaillon stimmen, trotzdem sie verschiedenen Kunstkreisen angehöen, Zug für Zug in der Bildung des Profils überein, so dass dieses bei der Bestimmung von Porträts Alexanders zunächst in Frage kommt.

---

[1]) Das zeigt, dass die Porträts Lysipps erst in der Kaiserzeit einen so hohen Ruf genossen, dass sie alle anderen beeinflussten. Die Statuette aus Priene (s. unten), die eine Kultstatue war, ist auch nicht nach einem Werk des Lysippos kopiert.

[2]) So noch Köpp a. a. O. S. 10, vgl. die Begründung meines Urteils unten.

Es bleibt noch die Haartracht des Kopfes Azara, auf die man früher viel Gewicht gelegt hat: Das Haar steigt vorne auf und fällt an beiden Seiten in grossen Locken herab; der Hinterkopf ist fast glatt. Im Profil gesehen hebt sich das Vorderhaar sehr stark ab, ein Lockenkranz umgibt den Kopf. Ein Vergleich mit den Lysimachosmünzen und dem Medaillon beweist, dass dieses nur eine künstlerische Freiheit ist. Wir erkennen hier deutlich, dass Alexander langes Haar trug, das vorne auseinanderfiel; der so auffallende Lockenkranz des Azaraschen Kopfes fehlt. Wir können also den iconographischen Wert der Herme gleichfalls nicht hoch anschlagen.

Diese Haartracht hat jedoch eine weite Verbreitung gefunden, und da sie auch die Statuette der Sammlung Nelidow[1]) hat und diese sehr wahrscheinlich auf den Alexander mit der Lanze zurückgeht, dürfte sie vielleicht dieser berühmten Statue die weite Verbreitung zu verdanken haben.

---

[1]) Wulff, Alex. mit der Lanze F. I. II.

II.

Der Kopf der Sammlung Erbach.

Die Deutung des Kopfes[1]) auf Alexander den Grossen darf wohl als sicher angenommen werden. Köpp[2]) hat ihre Richtigkeit bezweifelt und den Kopf als Idealkopf angesprochen, doch waren ihm die Wiederholungen in Athen[3]) und Berlin[4]) unbekannt. Wenn Klein gleichfalls die Deutung verwirft, so hat Benndorf[5]) ihn mit Recht widerlegt. In der Tat genügt ein Vergleich mit dem Kopf der Statue von Magnesia[6]), die, wie Wiegand[7]) nachgewiesen hat, sicher Alexander darstellt, um die Deutung sicher zu stellen. Im Profil erinnert der Kopf auch sehr an das Porträt Alexanders auf den Münzen des Ptolemäos Soter[8]). Allerdings ist der Kopf stark idealisiert, doch ist er kunsthistorisch

---

[1]) Abgeb. Brunn-Arndt, griech. und röm. Porträts Nr. 473, 474.

[2]) Bildnisse Alex. d. Gr. S. 19.

[3]) Brunn-Arndt 475, 476. Ephem. 1900. T. I. (Klein).

[4]) Berlin Kat. 329, abgeb. Klein, Praxit. Studien S. 51 Fig. 14 vgl. Ephem. S. 1 ff. (Klein).

[5]) Oesterr. Jahresh. III S. 219 ff. (Beiblatt).

[6]) Mon. et Mém. Piot. 1896 Pl. XVI—XVIII.

[7]) Jahrb. XIV S. 1 ff.

[8]) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe hell. u. hellenist. Herrscher. T. II. 1.

ungemein wichtig, wenn er auch keine wichtigen iconographischen Schlüsse zulässt.

Der Kopf stammt aus der Villa Hadrians bei Tivoli[1]). Dass die Arbeit in der Zeit Hadrians ausgeführt ist, ist wahrscheinlich. Der Erbacher Kopf unterscheidet sich von den beiden anderen Repliken besonders in der Behandlung der Augen. Hier weiche, zarte Uebergänge, eine ungemein duftige Behandlung des Fleisches, dort — scharfe Linien. Es ist derselbe Unterschied, der zwischen dem Kopf des Meleager Vatikan und dem Meleager Villa Medici besteht. In der Behandlung des Haares unterscheiden sich die Repliken wenig von einander. Der Kopf Erbach ist allerdings auch hierin härter, doch hat sich der Kopist offenbar treu an das Original gehalten; am flüchtigsten ist das Haar des Berliner Kopfes behandelt, doch wirkt es ungemein frisch und locker.

Der Kopf ist sehr ruhig. Er bietet eine schöne Face- und eine schöne grosse Profilansicht. Es lässt sich nicht sagen, welche der beiden Ansichten die bedeutendere ist. Ausserordentlich klar sind die Formen, klar und ruhig. Deutlich zeigt das Haar hinten den Einschnitt im Nacken. Die Teilung des gesträubten Haares über dem rechten Auge ist nur eine scheinbare Asymmetrie. Die Schläfen sind ganz gleichartig von den Locken bedeckt, jede einzelne Locke findet eine entsprechende auf der anderen Seite. Der Locke über dem rechten Auge entspricht eine über dem linken. Die Wangen biegen scharf nach den

[1]) Stark, 2 Alexanderköpfe d. S. Erbach u. d. Brit. Mus. S. 14.

Seiten um, die Backenknochen sind betont, ein festes Kinn schliesst das Gesicht ab. Die Augenbrauenbogen sind gerade nach den Seiten geführt, das untere Lid ist deutlich von der Wange abgegrenzt. Das Auge ist weit geöffnet und liegt nicht tief. Der Kopf bildet ein in sich völlig abgeschlossenes Ganzes. Die Teile des Gesichts stehen in einem bestimmten Verhältnis zu einander, so der Mund und die Augen, völliges Gleichgewicht besteht zwischen der oberen und unteren Hälfte des Gesichtes. Die Blick gleitet von einem zum andern und bleibt dabei am Kopf haften, nichts leitet zum Körper über, der Kopf ist ein selbstständiges Ganzes. Alles ist ruhig und abgeklärt.

Das unterscheidet diesen Typus von praxitelischen Schöpfungen. Besonders interessant ist der Vergleich mit dem Kopf des sich anlehnenden Satyrs, der in vielem dem Alexander Erbach sehr nahe steht. Klarheit und Präzision im Aufbau haben beide gemeinsam. Doch schon im Haar zeigen sich die wichtigsten Unterschiede. Das Gewirr der Locken, die einander überschneiden, eine Menge reizvoller Motive enthalten, unterscheidet sich stark von der einfachen Haarmasse des Alexanderkopfes. Hier übersieht das Auge alles mit einem Blick, dort verliert es sich in unzähligen Einzelheiten, durch die der Künstler die feinsten Effekte erreicht. Dann die feine Kontrastwirkung im Gesicht: die hohe, freie Stirn und die halbgeschlossenen „feuchten“ Augen mit dem dünnen oberen Lide, dann das schmale Untergesicht mit dem spitzen Kinn, das ungemein zierlich und fein, fast kleinlich wirkend wieder im stärksten Gegen-

satz zu der breiten oberen Gesichtshälfte steht. Interessant ist es, das Profil des Alexanderkopfes mit dem des Hermes von Olympia zu vergleichen.

Dieses nach unten spitz zulaufende Gesicht praxitelischer Figuren bringt es auch mit sich, dass der Blick gleich zum Körper übergeleitet wird. Der Kopf allein befriedigt nicht. Daher die wundervolle Einheit praxitelischer Gestalten. Die wunderbare Harmonie, die den Alexander Erbach auszeichnet, fehlt auch im Kreise des Skopas ganz, so dass wir ihn auch mit diesen nicht in Beziehung setzen dürfen. Klein, der den Kopf zuletzt behandelt hat, glaubt in ihm Züge erkennen zu dürfen, die auf Leochares als Schöpfer des Typus hinweisen.[1]) Klein stellt den Kopf mit dem Eubuleus zusammen, den er dem Leochares zuweist auf Grund des Satyrs von Lamia, den auch Arndt und Amelung[2]) als dem Leochares verwandt bezeichnen. Durchaus zutreffend ist die Zusammenstellung mit dem sog. Eubuleus. Doch kann ich keine Verwandtschaft zwischen diesem und dem Satyr von Lamia entdecken, den ich auch nicht für leocharisch ansehen kann. Zunächst der Satyr vom Lamia. Mit dem Ganymedes und dem Apollo von Belvedere stimmt er in der Stellung der Arme und Beine überein. Aber das genügt doch wohl nicht, um denselben Meister anzunehmen. Die Körperbildung ist entschieden eine vollständig andere und beweist auch, dass die Figur unmöglich in das IV. Jahrhundert datiert werden kann. Die Körperbildung ist weichlich, erinnert an späte Dionysostypen, be-

[1]) Ephem. 1900 S. 1 ff. Praxitel. Studien S. 50 ff.
[2]) E—V 641/642. 247.

sonders die Bildung der Brust,[1]) die fast hermaphrodisisch ist; der Nabel ist weich eingesenkt, die Hüftenlinien treffen sich unter einem spitzen Winkel. Im Gegensatz dazu erscheint beim belvedereschen Apollon und dem Ganymedes die Körperbildung fast streng, die Einteilung der Bauchmuskulatur ist sehr klar, akademisch zurechtgelegt, der Nabel ist ganz flach, die Hüftenlinie geschwungen, wie bei Werken des V. Jahrhunderts gebildet. In allem zeigt sich hier ein bewusstes Zurückgreifen auf ältere Urbilder. Der Kopf des Satyrs hat auch nichts mit den Werken des Leochares zu tun. Die Neigung des Kopfes, verbunden mit einem etwas süsslich-pathetischen Aufblick ist diesem Künstler ganz fremd. Die Köpfe des Apollon und des Ganymedes sind nach der Seite gewandt, der Blick hat nichts sentimentales. Vielmehr zeigt der Satyr von Lamia den Einfluss des Lysippos; der Apoxyomenos hat eine sehr verwandte Haltung des Kopfes; doch ist hier noch keine Spur von dem Süsslichen des Kopfes des Satyrs zu sehen. Ich muss Walters zustimmen, der den Kopf der alexandrinischen Epoche zuweist.

Der „Eubuleus“ und der Satyr von Lamia — wieder total verschiedene Werke. Hier ist der Augenbrauenbogen hoch geschwungen, die Augäpfel liegen tief, die Augen sind schräg gestellt — Züge, die wir zuerst bei Skopas finden. Beim „Eubuleus“ verlaufen die Augenbrauenbogen gerade, horizontal. Der Kopf ist leicht geneigt, der Blick folgt der Neigung des Kopfes im Gegensatz zum Satyr von Lamia, bei dem sich hierin, wie bemerkt,

[1]) Deutlicher auf der Abbildung E—V 641. 642.

lysippischer Einfluss deutlich zeigt. Dagegen ist die Verwandtschaft zwischen dem Erbacher Alexandertypus und dem „Eubuleus“ sehr gross, wie schon Klein bemerkt. Ich komme darauf noch zurück. Als Kuriosum sei noch erwähnt, dass Wulff[1]) den Erbacher Kopf dem Lysippos zuweisen will.

Sicher wissen wir vorläufig nur, dass der Typus in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts entstanden sein muss, und dass das Original aus Bronze war. Letzteres geht aus der Behandlung des Haares hervor. Sie stimmt bei allen Repliken überein. Diese sich aufrollenden Haarlocken, besonders über der Stirn,[2]) wirken in Marmor nicht, wir müssen sie uns in Bronze ausgeführt denken. Wichtig ist auch die Bildung des unteren Lides, die scharfe Abgrenzung derselben gegen die Wange — ein Zug, der auch bei den weich ausgeführten Exemplaren in Berlin und Athen nicht fehlt.

Es bleibt nur noch die Frage, welcher Kunstrichtung der Kopf angehört, denn in dieser Zeit lassen sich die einzelnen Richtungen noch scheiden, da Lysippos noch nicht den dominierenden Einfluss hatte, den er auf die jüngeren Künstler ausübt.

Der Künstler des Erbacher Alexandertypus gehört ohne Zweifel dem peloponnesischen Kunstkreis an, war einer von den Künstlern, die die Traditionen des grossen Polyklet fortsetzten. Das geht aus dem Vergleich mit dem wundervollen Kopf aus Benevent (oder Herculaneum?) im Louvre[3])

---

[1]) Alex. mit d. Lanze S. 47.

[2]) Vgl. hier das Exemplar Erbach.

[3]) Brunn-Bruckmann Denkm. 324. Mon. et Mém. Piot. I. Pl. X. XI.

hervor. Leider ist der Kopf der S. Erbach falsch aufgesetzt, was den Vergleich etwas erschwert.

Der Schädelbau ist hier wie dort derselbe, nur tritt er beim Erbacher Kopf weniger deutlich hervor, da das Haar lang ist, doch ist der Einschnitt im Nacken deutlich angegeben. Beide Köpfe bieten eine grosse ruhige Vorder- und Seitenansicht. Die Einteilung des Gesichtes ist einfach und klar. Bei beiden sind die Backenknochen und das Kinn gleichmässig betont. Fein berechnet ist das Verhältnis der Höhe der Stirn zur Lidspalte und der Oeffnung des Mundes. Da die Stirn höher gebildet ist, sind dementsprechend der Mund und die Augen weiter geöffnet. Der freiere, grössere Eindruck ist erreicht, ohne dass die Harmonie des Ganzen gestört wird.

Die Augenbrauenbogen verlaufen gerade; beim Kopf im Louvre fast parallel dem Haarumriss. Beim Alexander Erbach steigt die Stirn höher an, aber auf der Stirn erscheint eine horizontale Falte. Das ist ein Zug, den wir bei Köpfen der argivischen Schule beobachten. Die Künstler vermeiden es eine hohe freie Stirn zu bilden, dadurch wird der Kopf lebhafter, verliert den in sich gekehrten Ausdruck, der den Köpfen dieser Schule eigentümlich ist.

Hier einige Beispiele:

In der Art des Kopfes aus Benevent d. h. mit horizontalem Haarumriss und daher ohne Stirnfalte: Sog. Narcissos Berlin 223 (Furtwängler Meisterw. S. 483 Anm. 3, wo die Repliken angeführt sind), Idolino, Knabenstatue Dresden (Furtwängler a. a. O. F. 26. 27), der Wertmacottsche Athlet, der Pan des M. Cossutius Cerdo, London (Brunn-Bruckmann Denkmäler 47), der Diadumenos.

In der Art des Alexander Erbach, d. h. mit in der Mitte höher emporsteigenden Stirn und der Falte:

Doryphoros, Athletenkopf „Typus des ruhig stehenden Athleten“ (Furtwängler a. a. O. S. 494 bis 86), Jünglingskopf in Neapel (Furtwängler a. a. O. Fig. 87. 88), Jünglingskopf Rom Magazz. archeol. Helbig Führer I² Nr. 737, Knabenkopf Vatican Helbig a. a. O. I² 101, Hermes Florenz Giardino. Boboli E—V. 104 f., Pan Herme Villa Borghese in Rom Helbig a. a. O. II² 960.

Man hat mir entgegnet, die Künstler hätten durch die Falte nur das höhere Alter andeuten wollen; aber der Alexander Erbach kann kaum älter gedacht werden als der Wertmecottsche Athlet; auch bestimmt die Einteilung der Stirn zu sehr den Eindruck des ganzen, als dass wir sie durch das Alter bestimmt annehmen dürften. Es geht daraus hervor, dass die Künstler des argivischen Kreises eine starke Kontrastwirkung, die durch den Gegensatz der hohen freien Stirnfläche und der beschatteten Augenhöhle entsteht, zu vermeiden suchte; auch erhellt hieraus, dass die Horizontale hier eine ebenso grosse Rolle spielte, wie die Vertikale bei Praxitelles.

Die Augen liegen nicht tief und ganz horizontal, also, wie bemerkt, ganz anders, als beim Satyr von Lamia. Das untere Lid setzt gegen die Wange stark ab, wie auch beim Kopf von Benevent, ebenso beim Doryphoros (Herme des Apollodoros). Die Lider verlaufen ganz gleichartig. Die Behandlung der Nase und der Wangen stimmt bei beiden überein. Das unterscheidet den Kopf auch von dem Kopf

des Apoll von Belvedere: Hier ist der Uebergang von der Seiten- zur Vorderfläche in der Art des Praxiteles gemacht, wie auch die Stirn. Der Kopf gibt keine wirkliche Faceansicht; diese ist rundlich und der Blick gleitet gleich zum Profil über; die Stirn ist auch nach den Seiten gewölbt, während die Köpfe der argivischen Schule, wie auch der Alexander Erbach, eine volle Faceansicht haben, die Stirn ist gerade und die Schläfen fallen steil ab. Also von Leochares, an den auch Stark[1]) gedacht hat, kann hier garnicht die Rede sein.

Auch der Umriss des Untergesichts ist beim Alexander Erbach und der Bronze im Louvre derselbe, ebenso die Modellierung des Kinns und des Mundes. Endlich die Behandlung des Haares. Hierin bietet der Kopf im Louvre die besten Analogien, weshalb ich auch diesen und nicht einen anderen polykletischen Kopf zum Vergleich herangezogen habe. Hier haben wir nämlich auch etwas von der scheinbaren Asymmetrie in der Anlage des Haares über der Stirn, wie beim Alexander Erbach. In der Mitte teilt sich das Haar, doch fallen nicht zwei Locken in die Stirn, die sich nach den Seiten teilen, sondern drei, und eine vierte legte sich über sie; doch an den Seiten entsprechen sich die einzelnen Locken wieder. Also auch hier bringt der Künstler Abwechslung herein, ohne die Symmetrie zu zerstören.

Auch in der Arbeit der einzelnen Locken sind sich die beiden Köpfe sehr ähnlich. Zu vergleichen sind besonders die vortretenden und sich ineinander

[1]) Zwei Alexanderköpfe der Sammlung Erbach und des Britischen Museums S. 21.

verschlingenden Locken über der Stirn und den Schläfen.

Ohne Zweifel ist der Typus des Alexander Erbach von einem Künstler der argivisch-sinyonischen Schule geschaffen worden. Er steht Lysipp und Leochares ganz fern, steht dagegen im engsten Zusammenhang mit der Kunst vom Ende des V. Jahrhunderts. Es muss also ein Künstler gewesen sein, dessen Tätigkeit schon am Anfang oder in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts begonnen hat. Das Original unseres Typus war aus Bronze und sehr bekannt: Eine Replik (Sammlung Erbach) stammt aus der Villa Hadrians bei Tivoli, eine andere aus Madytos am thrakischen Chersonnes (Berlin), die dritte aus Athen (Athen, Nationalmuseum), wahrscheinlich von der Akropolis.[1]) Die Replik aus der Villa Hadrians beweist, dass das Werk auch in Rom beliebt war.

Eine freie Nachschöpfung, die sich im Antiquarium in München[2]) befindet, bestätigt den auf Grund der Formen des Kopfes gezogenen Schluss, dass das Original von einem Künstler der argivisch-sinyonischen Schule herrührte. Die Arbeit ist sehr flüchtig, doch lässt der Kopf deutlich dieselben Züge erkennen, die den Alexander Erbach charakterisieren. Die Kopfhaltung ist verändert. Die Statuette zeigt das argivische Schreitmotiv und den Rhythmus, der den Gestalten dieser Schule eigentümlich ist.

Dadurch wird die Vermutung sehr wahrschein-

---

[1]) Vgl. Text zu Arndt-Bruckmann Porträts Nr. 475.

[2]) Brunn-Bruckmann 281.

lich, dass das Original von Euphranor[1]) war, dem einzigen Künstler der älteren Generation, von dem ein Porträt Alexanders überliefert wird.[2]) Er kann also Alexander nur jugendlich dargestellt haben, was beim Erbacher Typus der Fall ist. Auch was wir aus der Ueberlieferung genaueres wissen, stimmt vorzüglich zu dem Bilde, das wir uns von dem Künstler des Erbacher Typus gemacht haben.

Euphranor war ein Zeitgenosse des Praxiteles und ist ungefähr um 375—330 zu datieren[3]). Sein Alexander muss also, wie der Erbacher Typus, jugendlich gebildet gewesen sein. Das Werk war aus Bronze; — das mussten wir für das Original unseres Alexander annehmen. Euphranor gehörte als Schüler des Aristides dem argivisch-sikyonischen Kunstkreise an.[4]) Ausserdem haben wir noch einige Urteile über seine Kunst. Brunn[5]) hat daraus ein Bild des Künstlers zu rekonstruieren gesucht; doch vergisst er dabei, dass Euphranor ein Künstler der ersten Hälfte des IV. Jahrh. war.

Plinius sagt 34, 77 vom Paris: „laudatur quod omnia simul intelleguntur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector.“ Brunn[6])

---

[1]) Furtwängler hat I. H. S. 1901 S. 214 diese Vermutung ausgesprochen. Ohne diese Stelle zu kennen, habe ich mir meine Meinung über den Kopf gebildet.

[2]) Plinius 34, 77.

[3]) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 579.

[4]) Kroker gleichnamige Künstler S. 25 ff. Robert archäol. Märchen S. 83. Furtwängler a. a. O. S. 580.

[5]) Geschichte der Künstler I² S. 220 ff., II S. 122 ff.

[6]) A. a. O. I S. 222.

hat daraus den Schluss ziehen zu können geglaubt, dass sich der Künstler in dieser Figur mit Vorliebe der Darstellung des psychologischen Elements zugewendet habe. Furtwängler[1]) hat mit Unrecht diese Stelle als rhetorische Phrase verworfen. Brunns Erklärung der Phrase ist unzulässig, weil sie die Entwicklung der griechischen Plastik nicht berücksichtigt, von der wir durch die erhaltenen Denkmäler eine genügende Vorstellung haben. Ist eine „feine psychologische Differenzierung" in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts überhaupt möglich? Die Werke des V. Jahrh. haben durchweg etwas sehr allgemeines; sie drücken kein bestimmtes Gefühl aus, immer wieder verändert sich ihr Ausdruck; darin zeichnet sich besonders die polykletische Kunst aus; ganz unerschöpflich sind die Köpfe dieses Kreises. Im IV. Jahrh. wird das anders. Schon die Eirene des Kephisodot hat einen ganz bestimmten Ausdruck. Bei Praxiteles können wir die Entwicklung des Ausdrucks vom allgemeinen zum ganz speziellen genau verfolgen; die Venus von Knidos hat nichts mehr von dem Unbestimmt-Ruhigen, das im einschenkenden Satyr liegt. Ebenso auf einen bestimmten Einfluss berechnet sind auch die Werke des Skopas. In dieser Zeit werden Werke, wie der Hypnos geschaffen. In einem solchen Werke wird selbst der phantasiereichste Liebhaber nicht so verschiedene Gefühle sehen können wie der Rhetor, den Plinius excerpiert. Das Wort lässt sich nur daraus erklären, dass Euphranor nach der Art seiner Zeitgenossen die Stimmung stärker betonte, als es die Kunst des

[1]) Meisterwerke S. 578 f.

V. Jahrh. getan, doch dabei das Allgemeine beibehielt, so dass seine Werke nicht einen so ausgesprochenen Charakter hatten wie die des Skopas und Praxiteles. Das lässt sich nun vorzüglich mit der Nachricht über die Herkunft und künstlerische Ausbildung des Meisters vereinigen. Er gehörte dem argivischen Kunstkreise an, setzte ihre Weise fort und behielt den allgemeinen Ausdruck in seinen Werken bei, der polykletischen Figuren ihr eigentümlich reizvolles Gepräge gibt.

Dass Euphranor auch sonst den Traditionen seiner Schule treu blieb, beweisen zwei weitere Aeusserungen bei Plinius. Die eine (35, 129) soll von Euphranor selbst herrühren: „. . . . Theseus, in quo dixit eundem apud Parrhasium rosa parstum esse, suum vero carne.“ Natürlich kann, wie Furtwängler mit Recht bemerkt, hierin kein Hinweis auf die realistische Tendenz Euphranors liegen, wie Brunn meint. Dagegen erklärt sich die Aeusserung vollkommen, wenn wir annehmen, dass er auch in der schweren massigen Bildung des Körpers dem Vorbild Polyklet gefolgt ist.

Plinius sagt ferner (34, 128): „Hic primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetriam.“ Die Leichtigkeit in der Haltung, die im IV. Jahrh. erstrebt wird, hat also Euphranor nicht gesucht. Beide Eigenschaften sind aber den Werken des argivischen Kunstkreises eigen. Darauf hat Furtwängler[1]) mit Recht die Worte bezogen . . . „sed fecit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior“.

---

[1]) A. a. O. S. 579.

Diese Züge passen nun alle zu den Darstellungen des Bonus Eventus auf Gemmen und Münzen der Kaiserzeit, in denen Furtwängler[1]) Nachbildungen des Bonus Eventus des Euphranor vermutet hat, ebenso auch zum Alexander Erbach.

Ich habe bei der Besprechung des Kopfes auch auf das sichtliche Streben nach Symmetrie aufmerksam gemacht — ein Zug, der ausdrücklich überliefert wird und in der Kunst des IV. Jahrh. einzig dasteht. Ferner war der Typus sehr berühmt, da, wie bemerkt, Repliken in Griechenland und Rom gefunden sind. Es ist daher wahrscheinlich, dass wir in dem Typus eine Nachbildung des von Plinius 34, 77 erwähnten Porträts haben.

Sehr verwandt ist dem Alexander Erbach der sogen. Eubuleus. Ehe ich auf die Frage nach der Bedeutung des Kopfes eingehe, will ich auf seine kunsthistorische Stellung etwas näher eingehen. Denn die ganze Eubuleushypothese ist offenbar daraus entstanden, dass die Urheber derselben den Kopf als praxitelisch angesehen haben. Ein Beweis gegen die Urheberschaft des Praxiteles ist schon die Zumbusch'sche Ergänzung.[2]) Sie zeigt deutlich, dass eine praxitelische Nase nicht in das Gesicht des Eubuleus hineinpasst. Wären die Formen des Kopfes sonst praxitelisch, wäre die Ergänzung nicht so störend. Den Kopf des angelehnten Satyrs z. B. könnte man ganz gut, ohne den Eindruck zu stören, mit der Nase des Hermes von Olympia ergänzen.

---

[1]) A. a. O. S. 581.

[2]) Vgl. Kern, Athen. Mit. 1891 S. 21.

Furtwängler[1]) stellt den „Eubuleus“ mit dem Kopf des angelehnten Satyrs zusammen. Eine Aehnlichkeit in der Modellierung der Stirn, den Gesichtsformen, der Behandlung der Haare ist gewiss vorhanden. Aber das ist doch nicht ausschlaggebend. Das Wesentliche liegt doch im Verhältnis der einzelnen Formen zu einander.

Ich habe oben die Kontrastwirkung bei praxitelischen Köpfen als charakteristisch bezeichnet. Sie findet sich auch beim angelehnten Satyr. Die hohe wenig gegliederte Stirn und die schmalen „feuchten“ Augen, die grosse Wangenfläche und der fein gezeichnete, fast sinnliche Mund — das sind echt praxitelische Züge und geben dem Kopf ein charakteristisches Gepräge. Sie fehlen aber durchaus beim Eubuleus. Hier ist alles gleichmässig und wohl abgewogen, die Züge vereinigen sich zu einem harmonischen, ruhigen Ganzen. Die Stirn ist nicht hoch, die Augen geöffnet, ebenso der Mund, der nichts weiches und süsses hat, wie der Mund des Satyrs. Der Kopf ist, so zu sagen, ganz nach der Horizontale angelegt im Gegensatz zum Satyr, bei dem die Vertikale die wichtige Hauptlinie ist. Die Anlage des Haares sei verwandt. Aehnlich — ja, aber in ihrem Wesen ganz verschieden. Die reiche Abwechslung, das fesselnde Spiel von Licht und Schatten, das unsymmetrische in der ganzen Anlage, die sich überschneidenden Locken — das alles fehlt beim Eubuleus vollständig: die Locken, die aus der Binde hervortreten, sind ganz gleichartig gebildet, es folgt eine zweite wieder ganz ähnlich gebildete Lockenreihe, die von der hinteren

[1]) Meisterwerke S. 560.

Reihe nur wenig überschnitten wird. Diese zwei Lockenreihen lassen sich genau trennen, nur an der rechten Seite (vom Beschauer aus gesehen) macht sich eine grössere Mannigfaltigkeit bemerkbar, doch war gerade diese Seite dem Beschauer nicht ganz sichtbar, der Künstler hat sich also offenbar hier weniger Mühe gegeben. Ganz unpraxitelisch sind die beiden ganz symmetrisch in die Stirn fallenden Locken. Die Bildung der Augen, die sich beim Eubulus findet, lässt sich bei keinem als sicher praxitelisch anzusehenden Kopf nachweisen. Das untere Lid ist stark geschwungen und biegt am äusseren Augenwinkel plötzlich nach oben ab; von der Wange ist es scharf abgegrenzt; bei Praxiteles ist das untere Lied nur wenig geschwungen, beim Hermes fast geradlinig gebildet und verläuft gleichmässig, auch ist der Uebergang zur Wange ganz wenig angedeutet.

Die angeführten Züge sind von ausschlaggebender Bedeutung. Auf ihnen beruht der Eindruck des Kopfes; sie sind vollständig verschieden von den Zügen, die praxitelische Köpfe charakterisieren, also darf der Kopf, wenn wir nicht von einer „Charakterisierung des Unterweltgottes“ sprechen wollen, nicht Praxiteles zugeschrieben werden. Dagegen stimmt der Kopf in allen diesen Zügen mit dem Alexander Erbach überein, so sehr, dass wir ihn demselben Meister zuschreiben dürfen.

Was stellt der Kopf dar? Eubuleus oder Triptolemos? Von Triptolemos haben wir sichere Darstellungen, von Eubuleus keine.

Furtwängler hat eine Jünglingsfigur, die auf eleusinischen Vasen, auch als Statuette vorkommt,

auf Eubuleus gedeutet.[1]) Die Deutung hat vieles für sich, doch dass sie für die Deutung des eleusischen Kopfes etwas beweist, scheint mir sehr fraglich. Die angeführten Gestalten zeigen alle einen anderen Typus, die Haartracht besonders ist eine ganz verschiedene; zu vergleichen ist besonders die von Masterpieces Fig. 142. Auch das an dem eleusinischen Kopfe angedeutete Gewand kann nicht als Grund benutzt werden. „Eubuleus" erscheint allerdings auf der Vase, Gerhard ges. Abh. T. 77, im Chiton,[2]) doch trägt die Gestalt, Compte Rendu 1862 T. III, die Statuette in Eleusis, Athen. Mit. 1895 S. 357, die Figur der Statuettenvase, Masterpieces Fig. 142, nur den Mantel. Der Chiton war also nichts für Eubuleus Charakteristisches. Doch hier tritt die Frage, ob das Stück wirklich Original ist, in den Vordergrund. Ich kenne das Original nicht, doch macht mich das Gewand, das nur angedeutet ist, geneigt, an eine gleichzeitige Kopie zu denken. Auch früher hat man am Gewande Anstoss genommen. Ich glaube, dass der „Eubuleus" eine Kopie nach einer nackten Statue ist.

Denselben Typus zeigt die Statuette im Konservatorenpalast,[3]) und sie wird uns wohl eine Vor-

---

[1]) Meisterw. S. 502 ff., Masterpieces S. 332 f., Athen. Mit. 1895 S. 357 f. Sonstige Literatur bei Helbig, Führer I² No. 74. Auf Kerns Ausführungen, Athen. Mit. 1891 S. 3 ff., will ich nicht weiter eingehen, da das Material ganz unzureichend ist. Da ich das Museum von Eleusis nicht kenne, konnte ich nicht alle von Furtwängler zitierte Monumente nachsehen.

[2]) Vgl. Das Relief, Festschrift für Benndorf T. IV, vgl. S. 111 ff. (Heberdey) Furtwängler, Masterp. S. 333.

[3]) Athen. Mit. 1891 S. 23 T. I, vgl. die Ausführungen Kerns ebenda S. 23 ff.

stellung von der ganzen Figur vermitteln können. Diese Statuette kann aber nur den Triptolemos dargestellt haben, da sich in der Rechten nur die Schale ergänzen lässt. Am Stamm sind keine Ansatzspuren erhalten, so dass an ein Schweinchen als Attribut nicht gedacht werden kann. Derselbe Typus kommt auch mit geringen Abweichungen auf Gemmen und Münzen der Kaiserzeit vor und schon Furtwängler hat die sehr wahrscheinliche Vermutung ausgesprochen, dass sie den Typus des Bonus Eventus — Triptolemos des Euphranor wiedergeben.[1])

So sind wir bei beiden Köpfen, dem „Eubuleus“ und dem Alexander Erbach auf Euphranor als den Schöpfer der Originale gekommen und die grosse Verwandschaft zwischen beiden Köpfen bestätigt die Vermutungen.

---

[1]) Meisterwerke S. 581.

III.

Die Porträts in der Art des Leochares.

Durch Winters Untersuchung[1]) über den Apollo von Belvedere ist uns die künstlerische Individualität des Leochares fassbar geworden. Winters Vermutung ist jetzt wohl allgemein als berechtigt anerkannt, und wir können den Apollon von Belvedere als Basis für unsere stilistischen Untersuchungen benutzen.

Doch bevor wir zu den Alexanderporträts des Meisters übergehen, noch einige Worte über seine Kunst, wie sie uns im Ganymed und dem Apollon entgegentritt.

Zunächst der Stil.

Gräf hat in seinem Aufsatz über den Herakles des Skopas[2]) auch den Steinhäuserschen Apollokopf herangezogen und ihn mit dem Meleager und einem Terrakottakopf aus Oxford (I. H. S. VII S. 114) zusammengestellt. Schon Winter (a. a. O. S. 166) hat gegen diese Zusammenstellung Einspruch erhoben und auf die grossen Verschiedenheiten in der Bildung des Gesichtes und der Augen hingewiesen. Winter bemerkt sehr richtig: „Der Steinhäusersche Kopf hat nicht den Formenreichtum und

[1]) Jahrb. d. archaeol. Inst. 1892 S. 164 ff. Vgl. Helbig Führer I² Nr. 164.

[2]) Röm. Mit. 1889 S. 189 ff., vgl. S. 226.

die feine Formenvollendung des Hermeskopfes (d. h. des Hermes v. Olympia), nicht die Tiefe der Charakterzeichnung, die in der reichen Mannigfaltigkeit der geistvollen Formen des Lysippischen Kopfes zum Ausdruck kommt. Die Behandlung ist einfacher, allgemeiner, weniger ins Detail geführt, mehr auf die Wirkung im grossen gerichtet.“ Winter trifft mit diesen Worten gewiss das Richtige. Das Charakteristische im Kopfe des Apollon von Belvedere liegt darin, dass er keinen ausgeprägten Charakter hat.

Strzygowski sagt in einem Aufsatz in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung[1]):

„Die Horizontale ist der reinste Ausdruck der Ruhe, die Diagonale jener voller Bewegung. Vermittelnd dazwischen steht als deutlichstes Merkmal lebendiger Kraft die Vertikale.“

Diese feine Bemerkung bezieht sich natürlich nur auf ganze Figuren und in der Tat finden wir die Diagonale als Grundlage bei bewegten Figuren besonders fein bei Praxiteles verwandt, die Vertikale — in der argivischen Schule. Aehnliches lässt sich auch in Beziehung auf einzelne Köpfe sagen: Die Horizontale ist der Ausdruck der Ruhe, die Vertikale — der der Bewegung; die erstere Linie kennzeichnet die argivische Schule, die letztere die praxitelische. Bei Skopas tritt das Reinformale in den Hintergrund:

Das runde Gesicht, die stark vortretenden Backenknochen, das Verschwinden der äusseren Augenwinkel — das alles bewirkt, dass der Blick an den Augen haften bleibt; diese sind der Mittelpunkt des Gesichtes, auf ihnen basiert der ganze

[1]) 1903 Nr. 55 S. 434.

Eindruck, alle anderen Formen dienen nur dazu, die Wirkung intensiver zu machen. Praxiteles, Skopas, Euphranor sind fest ausgeprägte künstlerische Individualitäten; Praxiteles und Euphranor fussen auf einer alten Tradition, Skopas — ein Genie, das sich eigene Bahnen sucht. Aber Leochares?

Die längliche Form des Gesichtes und das steile Dreieck, das die Stirn bildet, erinnern an Praxiteles, die Vertikale ist die dominierende Linie; doch macht der Künstler den Kopf selbständiger dadurch, dass er ihn breiter anlegt, die Backenknochen stärker hervorhebt in der Art der argivischen Schultradition; dieser folgt er auch in der Bildung des unteren Lides. Endlich zeigen sich auch Skopasische Elemente: Die Partien am äusseren Augenwinkel sind voller gebildet, das obere Augenlid steigt nach innen zu stark an, um plötzlich zum inneren Augenwinkel zu abzufallen — ganz wie bei den Köpfen von Tegea. Doch „die Pupille zeichnet sich freier aus den umgebenden Flächen ab und in weniger starker Wölbung ladet der Stirnknochen nach der Schläfe zu vor, sodass das Oberlid in seinem ganzen Verlauf sichtbar bleibt. So strahlt der Blick offen und in lichtvollem Glanze aus dem weit geöffneten Auge heraus". (Winter a. a. O. S. 106.) Alle diese Formen sind, wie Winter in dem oben zitierten Satze bemerkt, verallgemeinert und zu einem Ganzen verschmolzen, wobei sich der Künstler wieder an Vorbilder aus der älteren Kunst vom Ende des V. Jahrhunderts anschloss.[1]) In diesen Dingen stimmt

[1]) Wie die Münzen von Amphipolis beweisen, auf die Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 252, Meisterwerke S. 667 f. hingewiesen hat.

der Kopf des Apollon von Belvedere mit dem Kopf des Ganymedes vollkommen überein, der daher wohl sicher als zugehörig angesehen werden darf.

Auch in der Bildung des Körpers des Apollon müssen wir ähnliches konstatieren. Die schlanken Proportionen und die leichte rhythmische Bewegung der Arme und Beine zeigen, dass der Künstler nicht vergebens mit Lysippos in Berührung gekommen ist.[1]) Doch auch hier fehlt wie im Körper das feine Eingehen ins Detail, die lebensvolle Modellierung der einzelnen Teile, die wir sonst bei den Werken dieser Zeit finden; auch hier ist alles verallgemeinert im Anschluss an ältere Vorbilder. Zu beachten ist namentlich die Führung des Brustkorbrandes und die Angabe der Bauchpartien; es ist hier offenbar auch die Klarheit der Werke des V. Jahrhunderts erstrebt, doch wirkt der Körper langweilig und tot, ich möchte sagen puppenhaft. Das kann nicht an der Kopie liegen, die im wesentlichen durchaus treu zu sein scheint,[2]) wir müssen also annehmen, dass auch das Original diese Eigenschaft hatte. Ferner ist die Anlage der Figur sehr auffallend. Sie muss ganz von vorne gesehen werden, sodass der Körper en face, der Kopf en profil erscheint; eine Ansicht, in der der linke Arm mit dem Gewande sich verkürzt, ist ausgeschlossen, da dann die ganze Gestalt unerträglich wird.

Also keine Verkürzung ist in der ganzen Statue festzustellen; nichts von den kleinen reiz-

[1]) Nach Plutarch Alex. 40 arbeitete er mit Lysippos zusammen eine Gruppe in Delphi, die Alexander auf der Löwenjagd darstellte.

[2]) Vgl. Furtwänglers Meisterwerke S. 665 f.

vollen Motiven, durch die die Künstler in der zweiten Hälfte des IV. Jahrh. ihre Werke runder zu gestalten suchen, eine grössere Raumwirkung erstreben. Der Apollon erscheint wie aus einem Gemälde entlehnt. Vom Ganymedes hat Furtwängler[1]) Vorstufen nachgewiesen; diese sind wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des V. Jahrh. geschaffen worden. Das geht auch aus der Rolle, die das Gewand spielt, klar hervor. Die Chlamys, die der Ganymedes wie auch der Apollon trägt, dient hauptsächlich als Hintergrund für die nackte Gestalt, sie soll diese klarer heraustreten lassen; besonders beim Apollon ist das deutlich.

In der statuarischen Plastik des IV. Jahrh. ist das sonst nicht nachweisbar. In dieser Zeit gewinnt das Gewand eine ganz selbständige Bedeutung. Für weibliche Figuren lehrt das die Zusammenstellung, die Amelung im Anschluss an die Basis von Mantinea gemacht hat. Wie der Hermes von Olympia lehrt, ging auch eine ähnliche Entwicklung in der Behandlung der Chlamydes männlicher Figuren vor sich. Eine andere Art repräsentiert der Hermes von Andros, dessen Chlamys eine bedeutungslose Zutat ist, wie auch das Gewand des Hermes im Salone des Kapitolinischen Museums (Brunn-Bruckmann Denkmäler 387).

Die Art, wie das Gewand beim Apollon von Belvedere und dem Ganymedes benutzt ist, lässt sich nur in der Flächenkunst des V. Jahrhunderts nachweisen.

Sie erscheint zuerst auf Vasen strengen Stils, die den späten Leagnosvasen gleichzeitig sind, in

[1]) S. Sabouroff II Text zu Tafel 147.

der Zeit um 490[1]): vgl. z. B. Hartwig Meisterschalen T. X. XXI. XXIX. XXXVI u. s. w.

Die besten Beispiele aus der Reliefplastik bietet der Parthenon. Mit dem Ganymedes sind besonders zu vergleichen: Fries. West Michaelis V 9, XII 22, XV 29, Nord XXXVI 111, XLII 131.

Mit dem Apollon von Belvedere: Fries W. II 2, Nord XI 44, Metope Süd XXVII.

Wenn auch keines der angeführten Beispiele ganz mit dem Apollon übereinstimmt, so ist doch an ihnen dasselbe Prinzip deutlich. Also die Anregung zum Apollon von Belvedere hat Leochares ohne Zweifel durch ein Gemälde oder Relief, das der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts angehörte, erhalten.

Also was wir vom Kopfe des Apollon sagten, bezieht sich auch auf den Körper. Das Rezept, nach dem Leochares arbeitet, ist klar. Er übernimmt alte Motive, stattet die Köpfe und Körper mit Zügen zeitgenössischer Künstler aus. Dieses Ragout übergiesst mit seiner den Geschmack der einzelnen Teile vernichtenden Sauce und hat ein Werk geschaffen, vor dem die alte und neue Welt auf den Knieen liegt. „Ἔργον ἦν πάνυ κομψόν, ὡς ἐδόκει" (Plato Ep. 13 p. 301) — ein Urteil, das milde erscheint.

Der Apollon erweist sich als würdiger Vorläufer der Venus von Milo. Nur die hohe Schule von Pergamon fehlt ihm noch, um als erster Liebhaber

[1]) Das Datum 500—490 für die Leagrosvasen hat Hartwig (Meisterschalen S. 4) aufgestellt, doch hat er die Gruppe später im Anschluss an Furtwängler mit Unrecht höher, 510—500, hinaufdatiert (vgl. Sitzber. d. bayer. Akad. 1897 S. 261).

neben der hohen Frau von Milo auftreten zu können.[1])

Leochares hat auch Alexander gebildet. Pausanias (V 20. 9) berichtet von einer Gruppe aus Gold und Elfenbein im Philippeion zu Olympia, die Philippos, Alexandros und Amyntas darstellte.

Alexander auf der Löwenjagd mit seinen Gefährten hat er mit Lysippos zusammen gearbeitet. Wir werden auf diese Werke noch zurückkommen. Zuerst will ich auf ein Porträt Alexanders näher eingehen, das jetzt wohl allgemein als Werk des Leochares anerkannt wird: Den Alexander Rondanini in der Glyptothek zu München.[2]) Der Kopf ist sehr stark idealisiert, doch sind die charakteristischen Züge Alexanders des Grossen zu deutlich, als dass man die Deutung bestreiten könnte. Der Kopf trägt so deutlich die Merkmale der Kunst des Leochares, dass ich hier nicht näher darauf einzugehen brauche. Alle Züge, die wir beim Kopf des Apollon von Belvedere beobachteten, kehren hier wieder, besonders die Zeichnung der Augen ist ganz dieselbe. Die Vermutung Emersons[3]) und Konrad Langes[4]), die Statue könne auf Lysipp zurückgehen, glaube ich nicht mehr widerlegen zu müssen. Köpp[5]) hat an die Statue aus Gold und Elfenbein im Philippeion zu Olympia gedacht, doch

---

[1]) Der Apollon der Sammlung Torlonia 274 scheint mit der Venus von Milo sehr verwandt zu sein.

[2]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek 298. Ch. de Ujfalvy, Le type physique d'Alex. le Gr. Paris 1902 S. 84 ff.

[3]) American journal of archeology III 1887 S. 250.

[4]) Lange, Motiv d. aufgestützten Fusses S. 56 ff.

[5]) Bildnisse Alex. d. Gr. S. 18.

hat Hauser[1]) diese Vermutung mit der Bemerkung zurückgewiesen, diese Figur sei ruhig stehend gebildet gewesen und könne nur bekleidet oder gepanzert gewesen sein.

Der Alexander Rondanini gibt also wohl eine Statue des Leochares wieder, die in der Ueberlieferung nicht vorkommt.

Die von Furtwängler in der Beschreibung der Glyptothek vorgeschlagene Ergänzung dürfte sicher stehen, da die Ansätze der Arme antik sind. Nach der Ansicht dieses Gelehrten (a. a. O.) war „die Hauptansicht der Figur wahrscheinlich die von ihrer rechten Seite her, wo der Kopf von vorne erscheint". Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschliessen. Der Kopf folgt der Richtung des aufgestützten Beines, es würde sich also der ganze rechte Oberschenkel, wenn man sich auf den Standpunkt Furtwänglers stellt, vollständig verkürzen; die ganze Gestalt spitzt sich dann nach vorne zu und wir bekommen ein Bild, wie von Klingers Beethoven. Das wäre also ganz unantik. Die Abbildung bei Brunn-Arndt, griech. u. röm. Porträts 183 zeigt die Brust ganz von vorne, den Kopf in Dreiviertelansicht, ebenso die viel bessere Reproduktion Brunn-Bruckmann Denkmäler 105. Auch diese scheint mir nicht die richtige zu sein. Denken wir uns die Statue richtig ergänzt: Die Oberarme laufen einander (in dieser Ansicht) annähernd parallel, die Unterarme liegen auf dem Oberschenkel. Wir sehen so also durch ein viereckiges Loch die in die Tiefe gehende Brust bis zur grossen Falte über dem Nabel; unten kommen die Glieder wieder nach vorne — ein sich

[1]) Brunn-Arndt, Porträts, Text zu Nr. 186/187.

in die Tiefe erstreckendes Dreieck, das gar nicht befriedigt. Es bleibt also die einzig mögliche Ansicht von rechts (vom Beschauer aus), sodass der Kopf ganz en profil erscheint; ungefähr so, wie sie bei Köpp, Bildnisse Alexanders d. Gr. S. 17 abgebildet ist.

Hierbei verkürzt sich die Brust sehr gut, der linke Arm besonders wirkt ausgezeichnet in dieser Ansicht. Ein Vergleich mit anderen Denkmälern, die dieses Motiv zeigen, beweist die Richtigkeit dieser Anschauung. Wir befinden uns hier in einer Zeit, in der die endgültige Lösung des Problems durch Lysippos noch nicht Gemeingut geworden ist. Wir werden also vorläufig die Denkmäler, die mit diesem Künstler im Zusammenhang stehen, nicht heranziehen.

Natürlich kommen die Figuren aus dem Kreise des Praxiteles in der Art der Artemis von Larnaka[1]) hier nicht in Betracht. Hier spielt das Motiv des aufgestützten Fusses dieselbe Rolle, wie der zurückgesetzte Fuss beim Apollon Sauroktonos. Die Statue des Hermes im Salone des Kapitolinischen Museums[2]) hat dasselbe Motiv, wie der Alexander Rondanini. Hier ist die Hauptansicht sicher von vorne, sodass der aufgestützte Fuss ganz en profil erscheint; das geht aus der Kopfwendung und der Handbewegung hervor.[3]) Die Brust ist auch ähnlich, wie beim Alexander verkürzt. Auch bei der Melpomene im Musensaal des Vatikan,[4]) bei dem

[1]) v. Schneider, Statuette der Artemis, 2 Tafeln.

[2]) Helbig, Führer I² 521.

[3]) Der rechte Unterarm ist wohl richtig ergänzt.

[4]) Helbig a. a. O. 278.

fliehenden Niobiden in Florenz[1]) ist für den aufgesetzten Fuss die Profilstellung sicher.

Das sind die wichtigsten Statuen der vorlysippischen Zeit; wir müssen also auch für den Alexander Rondanini die Profilansicht als Hauptansicht in Anspruch nehmen.

Doch der Vergleich mit den angeführten Monumenten erlaubt uns auch einen anderen Schluss zu ziehen.

Die Kunst des IV. Jahrhunderts strebt nach einer grösseren Tiefenentwicklung; deshalb greift sie bisher nicht benutzte, aber zu einer grösseren Ausgestaltung des Raumes dienliche Motive auf, so das Motiv des aufgestützten Fusses.

Dieses Motiv ist schon in der Malerei des V. Jahrhunderts benutzt worden,[2]) die Künstler des IV. Jahrhunderts entlehnten es also gewissermassen aus der Malerei; doch sie empfanden plastisch und gestalteten das Motiv in ihrer Art um. So unvollkommen die ersten Ansätze auch sind, sie tragen doch den Keim zur Weiterentwicklung in sich, weil sie keine blossen Kopien nach Vorlagen aus der Malerei, sondern plastische Umbildungen sind. So z. B. der kapitolinische Hermes. An sich ist die Statue sehr wenig ansprechend, doch die Haltung der linken Hand, die Wendung und Stellung des Oberkörpers zeigen uns den Weg, auf dem der Künstler zur Lösung des Problems fortschreiten wird; dasselbe gilt von der Melpomene im Vatikan, bedeutend besser ist die Venus von Kapua.

---

[1]) Amelung Führer 181.

[2]) Vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff II, Text zu Tafel 114.

Bei Lysippos können wir die Entwicklung genauer verfolgen. Das früheste Beispiel ist der sog. Sandalenbinder, dann folgt der Athlet im Louvre (Clarac 271, 2194 — Reinach Rép. I S. 137), endlich der Poseidon im Lateran (Helbig 688), der eine herrliche Lösung des Problems ist.

Ueberall — die Umgestaltung eines Motivs aus der Flächenkunst für die Rundplastik.

Und der Alexander Rondanini?

Wir finden hier nichts von jenen feinen belebenden Zügen, die Figur erscheint wie aus einem Flachrelief entlehnt. Und in der Tat lassen sich direkte Vorbilder in der Flächenkunst des V. Jahrhunderts nachweisen. Sehr verwandt ist die Athena auf einer attischen Amphora der Zeit um 450,[2]) doch ist hier der rechte Arm aufgestützt.

Dagegen kennt die phidiasische Flächenkunst der 40er Jahre das Motiv sehr gut: zweimal ist es auf dem Parthenonfries verwandt: Michaelis West VI 12 und XV 29. Die Figur erscheint hier als Sandalenbinder, doch stimmt die Bewegung Zug für Zug mit dem Alexander Rondanini überein. Man vergleiche die Stellung der Beine, die Haltung des Kopfes, die Verkürzung der Brust (nur bei VI 12 sichtbar) und die Haltung der Arme. Auch in der Bildung des Körpers schliesst sich der Alexander an Werke des V. Jahrhunderts an. Das wären zwei weitere Beweise für die Rückführung der Statue auf Leochares.

---

[1]) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 524 Anm. 6.

[2]) Gerhard, Auserl. Vasenb. II T. 144, vgl. Furtwängler S. Sabouroff Text zu Tafel 114, 1 Anm. 2.

Wenden wir uns nun einer zweiten Statue zu, die wir auf Leochares zurückführen dürfen und uns in vielen Repliken erhalten ist: den Alexander von Magnesia.[1]) Nur diese eine Replik ist mit dem zugehörigen Körper bekannt, sonst sind mehrere Köpfe erhalten, die sich als Kopien nach demselben Original erweisen. Es sind dies folgende:

1. Statue aus Magnesia in Konstantinopel, Mon. et Mém. Piot. 1896 Pl. XVI, XVII, XVIII. Jahrb. d. archeol. Inst. 1899 T. I, vgl. S. 1 ff. (Wiegand), de Ujfalvy, Le type physique d'Alexandre le Grand Pl. VII, fig. 28, p. 97.

2. British Museum, Köpp, Bildnisse Alex. d. Gr. S. 24, Furtwängler, Meisterwerke S. 669.[2])

3. Kopf in Neapel auf dem sog. Protesilaos, Röm. Mit. 1897 S. 36, Arndt-Amelung E—v 516, 517. Brunn-Bruckmann, Denkmäler 334.

4. Neapel, Kopf auf einer Replik des sog. Apollon mit der Gans, Overbeck, Atlas zur Kunstmythol. Fol. XIII, 26.[3])

5. Darmstadt, Sammlung von Heyl: Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1449/1450.

Der Kopf in Darmstadt ist von Bulle (Text zu E—V 1449/1450) als dem Kopf von Magnesia (1) und dem im British Museum (2) verwandt bezeichnet worden. Doch kann wohl kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass er eine Kopie nach dem-

---

[1]) Die Statue von S. Reinach S. 155 ff. als Apollon publiziert, ist von Wiegand, Jahrb. S. 1 ff. erkannt worden.

[2]) Diesen Kopf hat Furtwängler als Replik des Alexander von Magnesia erkannt. Eine ausführliche Behandlung des Kopfes bereitet der genannte Gelehrte vor.

[3]) Von L. Curtius als Replik erkannt.

selben Original ist. Abweichend ist nur das Haar am Oberkopf; hier greift eine Locke über die Binde über, was bei den anderen Repliken nicht der Fall ist. Ausserdem ist das linke Ohr nicht ganz frei; doch sind das unwesentliche Unterschiede, wenn man die vollkommene Uebereinstimmung in der Bildung des Gesichtes und des Haares über der Stirn in Betracht zieht. Besonders charakteristisch sind die beiden in die Stirn fallenden Locken; zwischen diesen erscheint eine aufstrebende Locke, die über die Binde fällt; letztere ist nur bei 5 erhalten, bei den anderen Repliken ist sie abgebrochen; ferner stimmt die Umrahmung des Gesichtes vollkommen überein.

1 ist eine geistlose, aber treue Kopie. Sie stimmt in den Gesichtsformen mit dem Darmstädter Kopf und dem des Protesilaos in Neapel überein. Der Mund zeigt bei diesen Köpfen die für den Apollon von Belvedere charakteristische Form, in der Bildung des Auges geben wohl die beiden letzteren Kopien (4 und 5) das beste Bild vom Original. Die langgezogenen Augen des Exemplars aus Magnesia passen nicht zum Stil des Kopfes, seiner breiten, grossen Anlage. Andrerseits ist die Lidspalte auch bei 2 und 3 etwas schmal, doch ist auch der Mund kleiner gebildet, überhaupt die Formen etwas zurechtgemacht. Ich glaube, dass der Kopist hier versucht hat, etwas von der ὑγρότης der berühmten Porträts Lysipps hereinzubringen. Das Haar macht beim Darmstädter Exemplar (5) den frischesten Eindruck, doch ist es, wie bemerkt, nicht ganz genau kopiert. Die Statue von Magnesia ist hierin auch geistlos, aber genau; ebenso ist der

Künstler des Londoner Kopfes sehr sorgfältig verfahren.

Die Repliken 1, 4, 5 geben also wohl das Original am besten wieder; die Veränderungen, die an 2 und 3 vorgenommen sind, verändern den Eindruck sehr und geben den Köpfen etwas lysippisch-tragisches.[1])

An Leochares haben schon Bulle, Wiegand und Furtwängler (bei Bulle a. a. O.) gedacht. In der Tat ist die Uebereinstimmung mit dem Apollon von Belvedere eine ausserordentlich grosse.

In der Bildung der Augen nähert sich der Kopf auf dem Apollon mit der Gans in Neapel am meisten dieser Statue; auf die sehr verwandte Modellierung des Mundes habe ich schon aufmerksam gemacht. Ausserordentlich ähnlich ist in der Behandlung des Haares der Typus Magnesia dem Alexander Rondanini. Bei beiden sind die grossen vollen Locken, die sich nicht überschneiden, sondern zumeist in ihrem ganzen Verlauf sichtbar sind, charakteristisch.

Aus den vielen Repliken müssen wir auf einen berühmten Künstler schliessen und dieser kann nach alledem nur Leochares gewesen sein. Auch die Bildung des Körpers ist dieselbe wie beim Apollon Belvedere und dem Ganymedes.

Die Datierung der Statue hat keine Schwierigkeiten. Wiegand hat a. a. O. auf die Verwandtschaft mit den Skulpturen vom Mausoleum in Halicarnass hingewiesen. In der Tat ist diese so

[1]) Der scheinbar schmerzliche Ausdruck des Mundes bei 5 rührt von einer kleinen Unregelmässigkeit bei der Behandlung des Mundes her und ist gewiss nicht beabsichtigt.

gross, dass wir sie nicht viel später ansetzen dürfen. Besonders der sog. Maussolos bietet viele Analogien. Man vergleiche besonders die Falten des Mantels mit den scharfen Kanten, die Art, wie das Gewand am Oberschenkel des Spielbeins anliegt und die Steilfalte vom Knie abwärts. Ein grosser Zeitunterschied kann zwischen beiden Werken nicht bestehen. Die Skulpturen vom Maussoleum sind um das Jahr 350 sicher datiert. Wir haben also eine ausserordentlich berühmte Alexanderstatue des Leochares aus dem dritten Viertel des IV. Jahrh. Ich glaube sie mit grosser Wahrscheinlichkeit mit der Statue aus Gold und Elfenbein im Philippeion zu Olympia identifizieren zu dürfen.

Das Philippeion ist sicher bald nach der Schlacht von Chäronea erbaut worden: das geht klar aus der Stelle bei Pausanias V, 20, 9 hervor: Φιλίππῳ δὲ ἐποιήθη μετὰ τὸ ἐν Χαιρωνείᾳ τὴν Ἑλλάδα ὁλίσθειν. Auf dasselbe Datum führen auch historische Erwägungen.[1]) Dass die Gruppe, die im Inneren des Baues stand und Philippos, Alexander, Amyntas, Olympias und Eurydike darstellte, gleichzeitig in Angriff genommen wurde, scheint mir zweifellos zu sein; der „Tempel“ war offenbar ein Anathem für den Sieg von Chäronea und daher ist der Gedanke, die Siegergruppe im Innern aufzustellen, offenbar gleichzeitig gefasst worden.

Wir haben also die Gold-Elfenbeinstatuen des Leochares nach 338 zu datieren; in diese Zeit weist auch der Stil der Statue von Magnesia. Doch auch die erhaltenen Blöcke der Basen unterstützen die Vermutung. Hauser hat a. a. O. bemerkt,

[1]) Vgl. Olympia Textband II S. 133 (Adler).

Alexander müsse bekleidet (resp. gepanzert) und stehend dargestellt gewesen sein; das passt vorzüglich zum Alexander von Magnesia. Ferner ergibt sich aus der Grösse der Basisblöcke, dass die Figur überlebensgross war. Endlich hat es Treu[1]) wahrscheinlich gemacht, dass Alexander links von Philipp stand. Es ist das natürlichste bei einer Gruppe von fünf ruhig nebeneinander stehenden Figuren, dass sich die an den Seiten stehenden Gestalten einander zuwenden und die mittlere Figur isoliert wird. So finden wir es auch im Ostgiebel von Olympia, wo ja höchst wahrscheinlich Pelops und Onomaos sich den Frauen zuwandten und Zeus isoliert stand. Danach müsste Alexander nach links geblickt haben, was bei der Statue aus Magnesia auch der Fall ist. Auch die Repliken der Statue sprechen für meine Vermutung. Bei einem Porträt aus der zweiten Hälfte des IV. Jahrh. in idealer Auffassung wirkt das den ganzen Unterkörper verhüllende Gewand sehr befremdend.[2]) Wenn das Original aus Gold und Elfenbein war, ist das Gewand notwendig. Nicht unwichtig scheint mir auch folgendes Moment zu sein: die Art, wie das Gewand den Oberkörper umrahmt, ist ganz dieselbe, wie beim Zeus von Olympia, und wir dürfen wohl vermuten, dass dieses Werk für die späten Statuen aus Gold und Elfenbein vorbildlich gewesen ist. Schliesslich geht aus den Verschiedenheiten in der Behandlung des Haares am Oberkopf,

[1]) Arch. Ztg. 1882 S. 69. Vgl. den Grundriss ebenda S. 67, 68 und Olympia, Tafelband II, LXXIX.

[2]) Beim Barbaren Maussolos ist das Gewand natürlich, auch ist er nicht idealisiert, wie der Alexander.

der Unsicherheit in der Angabe der Binde hervor, dass das Original nicht leicht zugänglich war. Das Gesicht haben die Künstler leicht kopieren können, das Haar über der Binde war nicht gut sichtbar. Daraus erklärt sich auch die Eigentümlichkeit, dass der Kopf in Darmstadt zwei stark vortretende Locken über der Binde zeigt, die anderen Repliken nur eine.

Verwandt sind die Köpfe auf den Münzen des Lysimachos[1]) und auf einer Glaspaste in Berlin, von der mehrere Repliken erhalten sind.[2]) Bei dem letzteren Typus fehlt die Binde. Hier erscheinen auch, ganz deutlich auf der Münze, die mächtigen Locken, die das Gesicht umrahmen, ebenso gebildet, wie bei dem Typus Magnesia; dann ist auch die eigentümliche Form des Hinterkopfes dieselbe.

Eine zweite grosse Gruppe, in der Alexander dargestellt war, ist uns von Plutarch (Alex. 40) überliefert. Hier war auch Lysippos beteiligt. Sie stand in Delphi. Die von Plinius (34, 64) erwähnte Gruppe des Lysippos ist offenbar mit der von Plutarch beschriebenen identisch. Da Plinius nur Lysippos nennt, hat man diesen Künstler als Verfertiger der Gruppe annehmen zu können geglaubt; Leochares hätte keine bedeutende Rolle dabei gespielt.[3]) Loeschcke[4]) stellt die etwas gewagte Vermutung auf, die ganze Gruppe wäre von Leochares

[1]) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. I.

[2]) Furtwängler, Antike Gemmen T. XXXII 2; die Repliken, Text B. II S. 157.

[3]) Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I² S. 255.

[4]) Jahrb. d. archäol. Inst. 1888, S. 192.

entworfen, doch das Porträt Alexanders, vielleicht auf Krateros' persönlichen Wunsch, wäre von Lysippos gemacht worden. Diese Vermutung ist durch nichts gerechtfertigt. Da Plinius offenbar schlechter unterrichtet ist — er sagt nur kurz: „Lysippus fecit . . . . Alexandri venationem, quae Delphis sacrata est" — müssen wir uns an Plutarch halten. „Τοῦτο τὸ κυνήγιον Κρατερὸς εἰς Δελφοὺς ἀνέθηκεν, εἰκόνας χαλκᾶς ποιησάμενος τοῦ λέοντος καὶ τῶν κυνῶν καὶ τοῦ βασιλέως τῷ λέοντι ἀνεστῶτος καὶ αὐτοῦ προσβοηθοῦντος, ὧν τὰ μὲν Λύσιππος ἔπλασε, τὰ δὲ Λεωχάρης".

Overbeck[1]) bemerkt zu τοῦ λέοντος „den Alexander erlegt hatte"; doch geht aus dem Zusammenhang deutlich hervor, dass der Moment dargestellt ist, in dem sich Alexander in der grössten Not befand und Krateros ihm zu Hilfe kam. Die erhaltenen Monumente bestätigen das.

Wie die Künstler sich in die Arbeit geteilt hatten, geht aus dieser Stelle deutlich hervor. Plutarch ist sehr genau: ὧν τὰ μὲν Λύσιππος, τὰ δὲ Λεωχάρης ἐποίησε. Das heisst natürlich: von diesen Figuren hat die einen Lysippos, die anderen Leochares gemacht; d. h. Der Löwe und die Hunde waren von Lysippos, die beiden Jäger: Alexander und Krateros, von Leochares. Lysippos war als Tierbildner berühmt, eine solche Arbeitsteilung ist auch abgesehen von Plutarchs genauer Angabe wahrscheinlich.

Plin. XXXIV, 63: „nobilitatur Lysippus (et temulenta tibicina) et canibus".

Strabo XIII p. 590 berichtet von einem ge-

[1]) Schriftquellen zu 1491.

fallenen Löwen, den Agrippa aus Lampsakos entführt hatte. Ein Pferd war sehr berühmt.[1])

Von Leochares werden uns hauptsächlich Götterstatuen, monumentale Gruppen, Porträts überliefert. Nur eine Figur scheint realistischer gewesen zu sein; Plinius (34, 79) erwähnt einen „mangonem pucrum subdolae ac fucatae veonilitatis". Doch das berechtigt uns nicht, in Leochares den Schöpfer der Tierfiguren des Alexandermonuments zu sehen. Ich vermute, dass Plutarchs Quelle hier die originale Künstlerinschrift selbst war. Wie aus der Inschrift am Monument der Familie des Andaëtos und Pasikles auf der Akropolis zu Athen[2]) zu schliessen ist, standen unter den Statuen die Namen der Dargestellten und des Künstlers, so dass ein Zweifel über die Autorschaft nicht aufkommen konnte. Diese Inschrift erklärt uns vielleicht auch, warum Plinius nur den Lysippos nennt. Aus den Nachbildungen der Gruppe dürfen wir schliessen, dass sie folgendermassen angeordnet war: Links der heransprengende Krateros, dann der Löwe, die Hunde und endlich rechts Alexander, sich gegen den Löwen wehrend. Die Inschriften waren etwa so verteilt:

Κρατερός	Λύσιππος	Ἀλέξανδρος
Λεωχάρης ἐποίησε	ἐποίησε	Λεωχάρης ἐποίησε

Also die Signaturen des Leochares waren rechts und links an den Seiten angebracht, während die Inschrift des Lysippos die Mitte einnahm; auch waren kaum die Tiere bezeichnet, so dass man

[1]) Sq. 1505.

[2]) Brunn a. a. O. S. 273.

nur den Namen des Lysippos las. So konnte man die Inschriften des Leochares leicht übersehen, über denen noch die Inschriften Κρατερὸς und Ἀλέξανδρος standen. Doch das nur nebenbei.

Nachbildungen der Gruppe sind uns, wie erwähnt, erhalten.

1. Relief im Louvre aus Messene, Jahrb. 1888 T. VII (Löschcke).

2. Thonrelief in Girgenti, Röm. Mit. 1897 T. XI (Rizzo).

3. Terrakottanapf im British Museum, Ch. de Ujfalvy, Le type physique d'Alex. le Gr. S. 169 fig. 76.

4. Gemme der Sammlung M. J. Evans, Furtwängler, Antike Gemmen, T. XXXI, 21, J. H. S. 1899 T. XI, 3.

Von diesen Stücken fallen 2 und 3 fort, da sie die Gruppe umbilden. Auf 3 ist Alexander zu Pferde abgebildet, auf 2 sind die Taten des Herakles daraus gemacht worden, der Reiter fehlt ganz. Doch auch 1 und 4 stimmen nicht ganz überein. Auf der Gemme fehlen die von Plutarch überlieferten Hunde[1]), auch ist die Komposition mehr zusammengezogen. Das erklärt sich jedoch aus der Kleinheit des Raumes. Doch auch die Gestalt Alexanders erscheint bei beiden verschieden. Auf der Gemme ist er in die Kniee gesunken, auf dem Relief stürmt er gegen den Löwen an. Doch auch hier müssen wir dem Relief den Vorzug geben; Alexander ist wohl kaum unterliegend dar-

[1]) Wie Furtwängler mit Recht bemerkt, werden die Zweifel Rizzos Röm. Mit. 1897, 271 wohl durch die Gemme beseitigt. Vgl. Zusatz zu Taf. 31,21, S. 312 des II. Bandes.

gestellt worden, auch passt die Beschreibung Plutarchs nicht dazu. Doch hat die Figur wirklich so ausgesehen, wie sie das Relief zeigt? Die Uebereinstimmung mit dem Thonrelief in Girgenti und dem Napf in London scheint zu dem Schluss zu führen. Doch denken wir uns die Figur als statuarische Einzelfigur. Eine solche ist im IV. Jahrh. undenkbar. Die Gruppe muss zwischen 334, dem Jahre als Alexander nach Asien zog, und 321, dem Todesjahr des Krateros, entworfen worden sein. Eine Figur, wie der Alexander des Reliefs, ist erst in pergamenischer Zeit denkbar; diese Wendung findet sich hier zuerst; analog sind der Gallier, der sein Weib tötet, in der früheren Sammlung Ludovisi und die Berliner Tänzerin aus Pergamon.

Wir müssen uns also die Figur zwar stehend, doch sonst wie auf der Gemme Evans vorstellen.

Ich glaube, dass uns eine Nachbildung der Statue in dem sog. Aktäon des British Museum[1]) erhalten ist. Leider kenne ich das Original nicht, ich habe nur einen Abguss der Figur studieren können. Ausserdem waren die Herren Murray und Smith so liebenswürdig, mir näheres über dasselbe mitzuteilen. Da der ganze Hals ergänzt ist, lässt sich die Frage, ob der Kopf zugehörig ist, nicht sicher entscheiden. Sehen wir also vorläufig davon ab und betrachten den Körper allein.

Die Statue ist eine Kopie nach einem Bronze-Original aus der Mitte des IV. Jahrhunderts. Wolters setzt sie in die Epoche des Phidias, doch ist die Datierung unhaltbar. Die Modellierung der

[1]) Friedrichs-Wolters 457, Ancient marbles II T. 45 Clarac IV 579, 1252. Brunn-Bruckmann 209 a.

Bauchmuskulatur, der Seiten, ist zu weich und rund, sie steht ungefähr auf derselben Stufe wie der Hermes von Olympia. Speziell ist der Ganymedes der Galleria des Candelabri am nächsten verwandt, er steht dem Aktäon so nahe, dass wir beide Statuen demselben Kunstkreise zuschreiben müssen. Der Vergleich wird dadurch erleichtert, dass die Bewegung der Arme und die Verschiebung der Muskeln bei beiden Statuen dieselbe ist. Hier stimmt alles überein; die Verwandtschaft ist so gross, dass wir die Vermutung aussprechen dürfen, die Originale der Statuen gingen auf Werke eines Künstlers, des Leochares, zurück. Dass das Original aus Bronze war, geht aus der Behandlung des Löwenfelles hervor; beweisend ist die starke Unterhöhlung unter der Schnauze des Löwen.

Ist es ein Aktäon? Diese Deutung wird durch das Löwenfell ausgeschlossen. Die Sage weiss nichts von diesem; sie erzählt, Artemis habe, um die Hunde zu reizen, dem Aktäon ein Hirschfell umgeworfen.[1]) In der Kunst[2]) werden über der Stirn die Hörner angegeben, auch mit dem Hirschfell erscheint er, bisweilen auch mit einer Chlamys.[3])

Wolters meint, das Löwenfell könne dieselbe Bedeutung haben wie das Hirschfell. Abgesehen davon, dass im IV. Jahrh. eine solche freie Benutzung der Ueberlieferung kaum anzunehmen ist, könnte eine solche Erklärung kaum annehmbar sein, da die Hunde durch ein Löwenfell mehr erschreckt als gereizt werden würden. Wolters lässt

[1]) Vgl. Roscher's Lexikon s. v. Aktäon.

[2]) Vgl. Wolters, Abgüsse 457.

[3]) Die Beispiele bei Roscher a. a. O.

aber als möglich noch die Erklärung zu, das Löwenfell sei nur eine bedeutungslose Zutat, die Aktäon als rüstigen Jäger charakterisieren solle. Diese Möglichkeit ist ausgeschlossen, weil das Fell nicht etwa als Beiwerk am Stamm oder ähnlich angebracht ist, sondern offenbar für die dargestellte Figur charakteristisch ist. Mit der rein griechischen Sage von Aktäon hat aber das Löwenfell nichts zu tun.

Noch ein zweiter Umstand ist wichtig. Die Hunde greifen den Aktäon nicht an, der eine springt zu ihm auf, der andere duckt sich am Boden. Sie beissen nicht, was die Kunst des IV. Jahrh., wie die Vasenbilder (s. Roscher) beweisen, sehr realistisch wiederzugeben wusste. Bei dem anspringenden Hunde ist die Furcht deutlich durch die herabhängende Rute charakterisiert. Die Bewegung dieses Hundes lässt sich häufig beobachten; das Tier springt zu seinem Herrn auf, um Schutz bei ihm zu suchen.[1])

Wie mir Herr Cecil Smith gütigst mitteilt, ist der rechte Arm bis in die Nähe des Handgelenks antik, die Haltung also sicher. Es fragt sich also nur, was die Hand gehalten hat. Um diese Frage zu entscheiden, ist folgende Angabe C. Smith' wichtig: „There is a hole running verticaly downwards into the left shoulderblade (immediataly behind the muzzle of the lionskin), which was probably for the attachment of the weapon, which

[1]) Ich habe das bei einem Hunde beobachtet, der einen angeschossenen Mäusebussard apportieren wollte und dabei durch Schnabelhiebe stark verletzt wurde.

must therefore have passed downwards in this direction."

Eine Stütze kann sich hier nicht befunden haben, denn, wenn die Waffe aus Marmor war, wäre die Stütze wohl aus einem Stück mit dem Körper gewesen; war sie aus Bronze oder anderem Material, wäre eine Stütze unnütz. Die Waffe selbst muss also, wie C. Smith richtig bemerkt, hier vorbeigelaufen sein. Ein Schwert ist dadurch ausgeschlossen, weil die Distanz zwischen der erhobenen Hand und dieser Stelle des Schulterblattes zu gross ist, und zweitens, weil das Schwert hier das Schulterblatt nicht berührt haben kann der Richtung wegen. Aus letzterem Grunde ist auch ein Pedum hier nicht zu ergänzen. Die einzig mögliche Waffe, die wir hier ergänzen können, bleibt ein Beil, wie es Alexander auf dem Relief von Messene[1]) trägt. Mit diesem hat der „Aktäon" auch das um den linken Arm geschlungene Löwenfell gemein. In der Bewegung des Oberkörpers stimmt er vollkommen mit dem Alexander der Gemme überein, der, wie bemerkt, gewiss dem Original des Leochares treuer nachgebildet ist, als der Alexander des Reliefs.

Der Schluss, dass die Statue Alexander darstellt und eine Kopie nach der Schöpfung des Leochares ist, ergibt sich nun von selbst.

Das Löwenfell lässt in der Tat bei einer Figur des IV. Jahrhunderts nur zwei Möglichkeiten zu: Entweder es ist Herakles oder eine Persönlichkeit, die sich als Herakles darstellen liess. Herakles kann es nicht sein, da der Körper zu leicht und

[1]) Arch. Jahrb. 1888 T. VII S. 190.

jugendlich ist, auch fehlte dann eine Erklärung für die Bewegung der Hunde. Es bleibt also nur die zweite Möglichkeit und hier kann es nur Alexander sein, da die Statue eines Unbekannten kaum in der Kaiserzeit kopiert worden ist; die Hunde flüchten vor dem Löwen, der Alexander bedrängt. Wir kommen nun zu der wichtigen Frage, ob der Kopf zugehörig ist oder nicht. Stilistisch passt er sehr gut zum Körper, er zeigt ganz den Stil des Leochares, wie ein Vergleich mit dem Apollon von Belvedere lehrt. Ferner stellt der Kopf sicher Alexander dar. Allerdings kommt auf späteren Sarkophagen[1]) auch Aktäon mit dieser Haartracht vor, doch ist der Mund durchaus individuell und verleiht dem Kopf ein charakteristisches Gepräge; er ist ebenso gebildet wie beim Alexander Erbach und anderen sicheren Alexanderköpfen.[2]) C. Smith, der die Güte hatte, die Figur daraufhin zu prüfen, hält den Kopf auch für zugehörig, da der Marmor der gleiche sei.

Eine Schwierigkeit darf ich nicht verschweigen. Wolters hält die Hörner für ergänzt, A. S. Murray erklärt die Ansätze für antik, während C. Smith glaubt, sie seien aus antiken Stücken zusammengesetzt. Da ich, wie bemerkt, das Original nicht kenne, kann ich die Frage nicht entscheiden. Es bleiben also zwei Möglichkeiten:

Entweder 1. die Statue ist als Alexander nach

---

[1]) Z. B. Baumeister Denkmäler I S. 36 Fig. 39a.

[2]) Hinter dem Haarkranz befinden sich 5 Löcher. C. Smith meint, sie seien für Strahlen bestimmt, doch stehen sie so unregelmässig, dass sie wohl nur zur Befestigung eines Diadems dienen konnten.

dem Original des Leochares kopiert oder 2. der Kopist hat durch die hinzufügenden Hörner einen Aktäon aus der Statue machen wollen, doch sonst genau kopiert. Einem spätern Kopisten ist das zuzutrauen, in ähnlicher Weise ist ja auch die Athena Lemnia zu einer Mänade gemacht worden.

Bei den Ausgrabungen in Priene ist u. a. eine Statuette Alexanders des Grossen[1]) gefunden worden, die noch dadurch ein besonderes Interesse hat, dass sie, wie es v. Prott[2]) wahrscheinlich gemacht hat, eine Kultstatue war. Es ist eine Kopie nach einem Original aus dem Kreise des Leochares. Dass die Statuette kein Original ist, glaube ich wegen der sehr derben und plumpen zum Teil sogar rohen Behandlung der Stirn und des Haares, die mit der in seiner Art grossartigen Erfindung nicht im Einklang steht. Kekulés Ergänzung der Figur wird wohl das richtige treffen; dass die Statue sehr bewegt gewesen sein muss, beweist auch die Anlage des Chlamys, die bei einer ruhig stehenden Figur unmöglich so gelegen haben kann. Doch kann ich in der stilistischen Beurteilung der Figur Kekulé nicht Recht geben; er weist sie dem Kreise des Lysippos zu. Gerade die Stirnbildung, auf die Kekulé besonders aufmerksam macht, ist es, die die Figur in den Kreis des Leochares weist. Es fehlt die Charakteristik der leicht beweglichen Haut, die wir beim Apoxyomenos bewundern. Die Art, wie die vortretenden Knochen gebildet sind und dem Blick das Konzentrierte, Energische geben,

[1]) Veröffentlicht von Kekulé in den Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1899 S. 3, 6, 7 des Sonderabdrucks.

[2]) Athen. Mit. 1902 S. 179 ff.

ist dieselbe wie beim Apollon von Belvedere, doch ist hier alles feiner, weniger grob behandelt. Ferner ist die Umrahmung der Stirn durch das Haar, die Bildung der Augen ganz leocharisch.

Die Statue war sehr bewegt. Eine sehr ähnliche Figur im Stile des Leochares muss sehr bekannt gewesen sein, denn wir besitzen eine Nachbildung des Oberkörpers auf einer Gemme in Petersburg.[1]) Dass der Kopf Alexander darstellt, ist von Furtwängler erkannt worden. Der Kopf erscheint ganz im Profil, der Oberkörper ist in Rückansicht gebildet. Dass wir hier die Nachbildung einer Statue vor uns haben, beweist die Lanze, die in das Bild hineingesetzt ist, um das Motiv zu zeigen, ganz analog der Nachbildungen der Athena Lemnia.[2]) Die Bewegung der Arme ist ganz dieselbe, wie bei der Statuette aus Priene, doch stimmt die Anlage des Haares und der Chlamys nicht ganz überein.

Auch hier können wir ein Vorbild aus der älteren Zeit nachweisen. Es ist der Diomedes der Münchener Glyptothek, der hier mit geringen Veränderungen wiederholt ist.

Die behandelten Alexanderporträts des Leochares geben vom Schaffen des Künstlers ein anschauliches Bild. Er entlehnt seine Motive aus der Kunst des V. Jahrhunderts. Seine Kunst zeigt alle Anzeichen des Verfalles. Er leitet die Epoche des Klassizismus ein, die im I. Jahrhundert v. Chr. ihre höchste Blüte erreichte.

---

[1]) Furtwängler Antike Gemmen F XXXII 7.

[2]) Revue archéol. 1896 I S. 1 ff.

IV.

Lysippos.

Lysippos war der grosse Künstler, dessen Bildnisse Alexanders das spätere Altertum am meisten bewunderte. Wie ich oben nachgewiesen zu haben glaube, geht Plutarchs Vorstellung von dem Aeusseren des grossen Königs auf Bildnisse Lysipps zurück. Die Porträts von seiner Hand galten als die vollendetsten. Diese Anschauung ist auch auf die Forscher unserer Zeit übergegangen, d. h. man kehrte den Satz um und sagte, die besten erhaltenen Porträts sind von Lysippos. In der Tat gibt es kein Porträt Alexanders, das allgemein als solches anerkannt und bewundert wird, das nicht dem grossen Meister aus Sikyon zugeschrieben worden ist. Sogar der Kopf Erbach ist, wie bemerkt, diesem Schicksal nicht entgangen. Ich will daher eine kurze Betrachtung des Kopfes des Apoxyomenos voranschicken und dann auf dieser Basis die Porträts, die wir auf Lysippos selbst zurückführen dürfen, besprechen. Wir tun das am besten mit Hilfe der antiken Ueberlieferung, deren Wert man mit Unrecht hat bezweifeln wollen. Für die Erkenntnis des Wesens lysippischer Formanschauung sind folgende vielumstrittene Stellen von grösster Wichtigkeit:

Cicero Brut. 86, 296 . . . Polycleti doryphorum (sc. magistrum) sibi Lysippus aiebat.

Ferner die Erzählung des Duris bei Plinius 34, 61, Lysippos sei von dem Maler Eupompos auf die Natur als Gegenstand der Nachahmung hingewiesen worden und sei Autodidakt gewesen.

Endlich Varro de ling. lat. IX, 18 . . . neque enim Lysippus artificum priorum potius est vitiosa secutus quam artem.

Man hat sehr viel darüber gestritten, wie diese Aeusserungen mit einander in Einklang zu bringen seien. Collignon[1]) meint sogar, Lysipp hätte sich bloss ironisch als Schüler des Polyklet bezeichnet; andere haben sich mit allgemeinen Redensarten mit der Frage abgefunden.[2]) Ungemein feinsinnig äussert sich Brunn[3]) hierüber. Er geht von der Nachricht aus, Lysippos sei Autodidakt gewesen. „Es ist eine häufiger wiederkehrende Tatsache, dass der Autodidakt bei der Betrachtung der Natur weniger auf die inneren Bildungsgesetze derselben als auf die äussere Erscheinung, und, besonders in den ersten Stadien seiner Entwicklung, weniger auf diese in ihrer Gesamtheit, als auf Einzelheiten seine Aufmerksamkeit richtet." Vor dem Sich-Verlieren in Einzelheiten, meint Brunn weiter, hatte ihn das Vorbild Polyklets geschützt.

Das ist, meiner Ansicht nach, nicht ganz richtig. Man fängt ein grosses, figurenreiches Bild nicht damit an, dass man eine einzelne Hand sorgfältig

[1]) Histoire de la sculpture grecque I S. 417.

[2]) Z. B. Wulff, Alex. mit d. Lanze S. 22, 80, 81. Kekulé Jahrb. 1893 S. 48.

[3]) Geschichte der Künstler I S. 266 f.

auf der Leinwand darstellt, sondern man zeichnet in grossen Zügen die Umrisse und geht dann an die Détails. Lysippos ist aufgewachsen in einer Umgebung, deren künstlerische Welt von Polyklet beherrscht war. Das Urbild ihrer Kunst war das Werk Polyklets. Und was gibt Polyklet? Der Doryphoros ist nicht ein Mensch, sondern der Mensch, ist ein Abstraktum, die Idee vom Menschen. Nur das Genie Polyklets war imstande, diese Idee immer wieder von neuem zu gestalten, in immer wieder neuer Form wiederzugeben. Der Doryphoros ist wie ein dorischer Tempel.

Die Schüler Polyklets haben den Meister zu erreichen gesucht; sie haben das Grundwesen seiner Kunst missverstanden. Sie übernehmen Aeusserlichkeiten, aber verändern die Grundform, sie ersetzen gleichsam das dorische Kapitäl durch jonischen Voluten und zerstören dadurch den geschlossenen Gesamteindruck. Der Doryphoros beruht, so zu sagen, auf sich, ist in sich eins, die Werke seiner Nachahmer wenden sich nach aussen.

Das Grosse bei Lysipp besteht einerseits darin, dass er Polyklet verstand, seine Form, das Gefühl für die Gesetzmässigkeit und Einheitlichkeit in den Formen in sich aufnahm und verarbeitete. Doch war er kein Nachahmer des grossen Argivers. Wie jeder grosse Künstler verliess er nicht den Boden selbständiger Naturbeobachtung. Er sah als Kind seiner Zeit viele Kleinigkeiten, viele feine Détails, die zusammengenommen ein ungleich lebensvolleres Bild ergaben, er schuf mit dem Apoxyomenos etwas Neues, doch auf Grund des Doryphoros; ohne die Grundform zu verändern, veränderte

er das Gesamtbild; er schuf nach den Gesetzen, die den Doryphoros beherrschen oder, man kann wohl sagen, die der Doryphoros darstellt. Dieses Gesetz ist das Gesetz der Symmetrie; harmonisch soll das Verhältnis der einzelnen Teile im kleinen sein, harmonisch das Verhältnis der tragenden zu den lastenden Teilen im grossen.

Ich will hier eine feine Bemerkung Brunns (a. a. O. S. 264) über das Haar des Apoxyomenos anführen:

„In dieser Statue liegt das kurzgeschnittene Haar weder kurz am Schädel an, noch teilt es sich in regelmässig abgemessene Partien, welche, in bestimmter Beziehung zu einander sich wiederum dem Ganzen systematisch unterordneten. Jede der einzelnen kleinen Massen steht vielmehr für sich und wird in ihrer Lage und Bewegung höchstens ganz mechanisch von der ihr zunächst benachbarten bedingt."

Das ist sehr richtig bemerkt, ebenso wie das Folgende: „diese Behandlungsweise geht von der reinen Beobachtung dessen, was gerade in der Wirklichkeit erscheint, aus." Das ist ganz anders als beim Doryphoros; dieser hat ganz glatt anliegendes Haar. Dasselbe gilt von der Gesichtsbildung: Das Gesicht des Apoxyomenos zeigt eine weiche Oberfläche, eine Hautfläche erscheint auf der Stirn, andere an den Augen, beim Doryphoros scheint die Haut unmittelbar auf dem Knochen zu liegen. Doch Lysippos beschränkt sich. Das Haar ist locker, doch zeigt es klar den Schädelbau, das Gesicht ist fleischig, doch ebenso klar aufgebaut.

Er bringt viele naturalistische Détails herein,

hierin zeigt sich sein ganzes Temperament, doch wird der Kopf nicht unklar. Alles ist unruhig an dem Kopf, alles zittert, vibriert, doch — gleichmässig. Alles ist aus einer Stimmung heraus geschaffen. Keine starken Schatten im Haar. Nur wenige Locken springen stärker vor, sie überschneiden sich, hier und da fallen einige in die Stirn. Die Haut im Gesicht ist leise zusammengezogen. Eine Falte auf der Stirn, die Augen etwas gekniffen („ὑγρότης"), der Mund leise geöffnet. Alles — leises Zucken, nichts, was aus der Stimmung herausfiele.

Doch sehen wir davon ab und betrachten den Aufbau des Kopfes im Vergleich mit dem des Doryphoros.[1])

En face: Die Kinnbackenknochen verlaufen gleichartig, auf gleiche Weise ist der Abschluss durch das Kinn erreicht, gleichartig schliessen sich die Schläfen und die Stirn an. Aber — die Vorderansicht ist breiter, die Seitenansicht schmäler, der Kopf nicht so tief, aber der Oberkopf ist stärker gewölbt, als beim Doryphoros. Es ist, als ob man den Kopf ein wenig zusammengedrückt hätte. Das Verhältnis der Tiefe des Kopfes zur Wölbung des Oberkopfes ist gewahrt.

Also — der Kopf des Doryphoros lehrt: Damit der Kopf an sich ein Ganzes und ohne den Körper verständlich und befriedigend ist, muss die Stirn zum Untergesicht in einem bestimmten Verhältnis stehen. Das Gesicht des Doryphoros ist schmäler

[1]) Dabei muss natürlich beachtet werden, dass wir dort Uebersetzung in Marmor, hier eine scharfe Bronzekopie vor uns haben.

und länger, die Stirn infolgedessen breiter als beim Apoxyomenos, dessen Gesicht breiter und kürzer ist; der Winkel, in dem die Schläfen zur Fläche der Kinnbacken und der Stirn stehen, ist demgemäss beim Apoxyomenos kleiner, als beim Doryphoros. Ebenso bestimmt ist das Verhältnis zwischen der Tiefe und der Höhe des Kopfes, wie ich oben bemerkt habe. Also — ein völliges Gleichgewicht zwischen dem oberen und unteren Teil des Kopfes. Dasselbe gilt vom Körper: Beim Apoxyomenos ist die Last der Brust leichter, infolgedessen auch der Unterkörper schmäler und schlanker. Auch beim Kopfe kann man wohl von tragenden und lastenden Teilen sprechen.

Es ergibt sich also folgendes:

Das Problem, dessen Lösung die argivische Kunst erstrebt und mit Polyklet erreicht hat, ist die richtige Abwägung der tragenden und lastenden Teile in ihrem Verhältnis zu einander; dasselbe ist in der dorischen Architektur der Fall. Lysipps Grösse besteht darin, die von Polyklet gefundene Lösung verstanden und das Problem auf neuer naturalistischer Basis zum zweiten Male gelöst zu haben.

Die spezifisch attische Kunst hat das Problem nicht aufgeworfen, wie ein Vergleich zwischen dem Münchener Oeleingiesser und dem in Petworth lehrt. Auch bei Phidias ist der Kopf formal, nie „ein Ding an sich", er ist nur in Verbindung mit dem Körper recht verständlich.

Diese Erörterungen schienen mir unumgänglich notwendig zu sein, um eine sichere Basis für die Beurteilung der Porträts Alexanders des Grossen,

die man auf Lysippos hat zurückführen wollen, zu erhalten.

Ich nenne hier an erster Stelle den schönen Kopf aus Pergamon im Ottomanischen Museum in Konstantinopel.[1]) Conze äussert sich zweifelnd über den Kopf. Er denkt an Alexander, doch stimmt seiner Ansicht nach der Kopf mit den sonst bekannten Alexanderporträts überein. Ferner glaubt er, der Kopf trage „den Stempel der Kunst, wie sie zur Königszeit in Pergamon geübt wurde". Conze kommt zu dem Resultat: „Wenn Alexander, dann kein überliefertes Porträt, sondern auf solcher Grundlage eine pergemenische idealisierende Originalschöpfung" etc. Charles de Ujfalvy[2]) folgt in seinem Buch „Le Type physique d'Alexandre le grand" dem Prinzip alle Köpfe, bei denen die Herausgeber beiläufig den Namen Alexander nennen, als sichere Porträts des grossen Königs zu behandeln. Das tut er auch hier und trifft dabei zufällig das Richtige; auch in der ikonographischen Beurteilung des „pergamenischen" Kopfes hat er Recht. Es ist in der Tat ein Alexander und von grossem ikonographischen Wert. Ich muss hier die Deutung näher begründen, da sie von den Archäologen, denen gegenüber ich sie ausgesprochen habe, immer bestritten wurde. Wie bemerkt, findet auch Conze, der Kopf stimme nicht mit den bekannten Porträts überein. Was die Haartracht anbetrifft, die nicht mit der der Herme Azara

[1]) Antike Denkmäler, herausgegeben vom Deutschen archäol. Institut II. T. 48 mit Text von Conze.

[2]) S. 174 ff. Die Abbildungen der antiken Denkmäler sind hier Tafel XXII und S. 176, 177 wiederholt.

übereinstimmt, so habe ich nachzuweisen gesucht, dass dieses hohe Aufstecken der Locken über der Stirn durchaus nicht als ikonographisches Indizium gelten darf, was ja auch ein Blick auf den Alexander von Magnesia und seine Repliken lehrt. Im Nacken ist es beim Kopf in Konstantinopel ebenso gebildet, wie bei den anderen Alexanderporträts. Doch bleiben wir bei der einzig sicheren Profilbildung. Hier sind die Münzen des Lysimachos und das Medaillon von Tarsos augenscheinlich sehr treu. Letzteres ist durchaus nicht, wie Imhoof-Blumer[1]) gemeint hat, nach der Lysimachosmünze geschnitten. Während letztere durchaus von der Kunst des Leochares beeinflusst ist, zeigt erstere ganz ausgesprochenen lysippischen Charakter in der Bildung der Stirn und des Mundes besonders. Das Medaillon geht offenbar auf dasselbe Original zurück, wie die späte makedonische Münze, die Imhoof-Blumer a. a. O. T. II 5 abgebildet hat. Vergleichen wir also das Profil des pergamenischen Kopfes mit dem Kopf auf der Lysimachosmünze und dem späten Medaillon. Die Stirne weicht zurück; über der Nasenwurzel wölbt sie sich stark vor; diese ist tief eingesenkt. Die Nase ist lang und leicht gekrümmt.[2]) Die Bildung der Oberlippe stimmt bei allen dreien überein, ebenso das feste runde Kinn, ferner die Seitenansicht, die grossen Wangenflächen und die

[1]) Porträtköpfe auf Münzen hell. und hellenist. Völker S. 14. Das Medaillon ist nach einer Photographie abgebildet bei de Ujfalvy a. a. O. Fig. 55.

[2]) Nur die Nasenspitze ist abgebrochen, doch wenn man sie sich ergänzt, ergibt sich genau die Form, die das Münzbild zeigt.

Bildung der Kinnbacken, das Haar, das über die Schläfe fällt. Die charakteristischen Teile sind alle vorhanden. Wir wissen nun allerdings, dass die Diadochen Alexander nachgeahmt haben, wir sehen das auch bei ihren Porträts auf Münzen; doch werden die ihnen charakteristischen Züge nie verwischt. Imhoof-Blumer hat a. a. O. eine Reihe von Porträts zusammengestellt. Ein Vergleich dieser in Einzelheiten Alexanderporträts häufig sehr ähnlichen Köpfe aufmerksam mit der guten Lysimachosmünze. Niemals ist der Eindruck erreicht; besonders die Bildung des Kinns und der Nase bleibt für Alexander charakteristisch; die Haartracht, der Ausdruck ist häufig nachgeahmt worden. Wir dürfen also den Kopf aus Pergamon als ein sicheres Porträt Alexander des Grossen ansehen. — „Eine pergamenische Originalschöpfung", meint Conze. Es gibt ja Archäologen, die alles, was in Pergamon gefunden worden ist, für Schöpfungen pergamenischen Geistes ansehen. Hier ist nicht der Ort eine Abhandlung über die Eigenschaften pergamenischer Kunst zu schreiben; ich beschränke mich darauf, auf die Punkte hinzuweisen, die uns erlauben, den Kopf sicher als genaue Kopie nach einem Original des Lysippos anzusehen. Der Vergleich mit dem Apoxyomenos liegt am nächsten.

Alexander hatte, wie sich aus dem Vergleich der sicheren Porträts ergibt, ein langes Gesicht und einen tiefen Schädel. Diese Formen hat auch der Kopf aus Pergamon. Der Apoxyomenos dagegen zeigt einen eher runden Schädel und ein breiteres Gesicht.

Ich habe oben ausgeführt, wie Lysippos trotz dieser von Polykletischem grundverschiedenen Form doch dem gleichen Gesetz gefolgt ist, wie der grosse Meister von Argos. Von diesem Gesetz ist nun auch der Kopf aus Pergamon beherrscht: der tiefere Schädel bedingt, wie bemerkt, einen flacheren Oberkopf; das ist beim Alexander von Pergamon durchgeführt. Ferner im Gesicht: das breite Gesicht des Apoxyomenos bedingt eine schmälere Stirn, das Untergesicht macht einen rundlichen Eindruck; das Gesicht des Alexander ist lang und schmal und in genau demselben Verhältnis ist die Stirn breiter gemacht und die Schläfen steiler. So bleibt trotz der individuellen Züge das Gleichgewicht im Kopf bewahrt, was durch dieselben Prinzipien erreicht ist, wie beim Apoxyomenos.

Die zweite wichtige Frage ist die, wie der Künstler aus verschiedenen kleinen Zügen einen einheitlichen Eindruck von der Persönlichkeit hervorgebracht hat.

Gegeben waren bei einem Porträt Alexanders des Grossen: Langes Haar, ein offener Blick. Wie ist nun das beim Kopf aus Pergamon durchgeführt?

Das Haar liegt glatt am Schädel an, sodass seine Form klar durchtritt; trotzdem macht es einen lockeren und vollen Eindruck. Die Locken sind wundervoll grosszügig gebildet; trotzdem sie sich überschneiden, machen sie doch keinen unordentlichen, wilden Eindruck. Zwei Falten sind auf der Stirn gebildet, der Blick ist offener, der Mund geöffnet. Vergleichen wir nun diese Momente mit den charakteristischen Zügen des Apoxyomenos. Auch hier beruht der Ausdruck auf dem feinen

Zusammenklingen der vier Teile: Mund, Augen, Stirn und Haar. Wie hier der Mund und Augen nur wenig geöffnet sind, so erscheint auf der Stirn eine Falte, das Haar, in kleine Locken geteilt, macht einen etwas wirren Eindruck, wenn auch nichts unklar ist. In demselben Verhältnis zu einander stehen nun diese charakteristischen Teile beim Kopf aus Pergamon. Wie, dem Ausdruck des Dargestellten entsprechend, das Auge stärker geöffnet ist, ist das auch beim Munde der Fall; eine zweite Stirnfalte ist infolgedessen angedeutet, und das Haar in der beschriebenen Weise grosszügiger gebildet.

Bei letzterem ist noch zu bemerken, dass die Art, wie die Locken sich überschneiden, einen üppigen und doch klaren Eindruck machen, ganz dieselbe ist wie beim Apoxyomenos. Zu vergleichen sind z. B. die langen hervortretenden Locken, die die glatt anliegenden Partien unterbrechen: das Haar über der Stirn, die Locken am Oberkopf, die nach vorne laufend, über der Stirn mit den aufstrebenden Locken zusammenstossen; die Bildung der Lider und ihr Verlauf etc.

Das sind rein lysippische Züge. Charakteristisch ist das Zusammenwirken der bestimmten Teile, das Schaffen eines vollkommen einheitlichen Eindrucks. Es ist ein Kopf, wie man zu sagen pflegt, aus einem Guss. Er kann nur als Kopie nach einem Werke des Lysippos selbst aufgefasst werden. Ein Nachahmer des grossen Sikyoniers ist ausgeschlossen. Ein solcher kann, wie es auch die Schüler Polyklets getan haben, Einzelheiten übernehmen, ja den Eindruck bis zu einem gewissen Grade wiedergeben.

Aber ein solches Ineinandergreifen der einzelnen Momente, die sich gegenseitig ergänzen, unterstützen — das ist etwas, was einem unselbständigen Nachahmer nicht möglich ist. Da nun dieses im Kopf aus Pergamon der Fall ist, diese Verbindung der wichtigen Momente ganz den Stempel lysippischen Genies trägt, so bleibt der einzig mögliche Schluss, dass wir hier eine Kopie nach einem Alexanderporträts des Lysippos selbst vor uns haben. Was die Güte der Kopie anbelangt, so ist diese ohne Zweifel sehr genau. Die Bildung der Augen und des Haares geben das Bronzeoriginal sehr treu wieder, gewiss treuer als die vatikanische Kopie des Apoxyomenos, bei der die Augen sehr flau gearbeitet sind. In der Bildung des Profils stimmt der Kopf aus Pergamon vollkommen mit dem Medaillon aus Tarsos überein. Er ist so reich an individuellen Zügen, dass ich mit Ch. de Ujfalvy glaube, dass es das treueste der uns erhaltenen Porträts ist.

Das bekannteste Porträt Alexanders von der Hand des Lysippos war der Alexander mit der Lanze. Man hat Nachbildungen in unserem Antikenvorrat nachzuweisen gesucht; die grösste Wahrscheinlichkeit hat Wulffs Vermutung für sich, dass die Statuette der Sammlung Nelidon auf das berühmte Original des Lysippos zurückgeht.[1]) Der Herausgeber hat das feine Kunstwerk ausführlich behandelt, und seine Ausführungen über dasselbe müssen überzeugen. Ich übergehe daher die

[1]) Wulff, Alexander mit der Lanze. Berlin 1898. Die früheren Versuche sind behandelt S. 77 Anm. 23 vgl. Helbig, Führer II² Nr. 1114.

Statuette und will mich einigen anderen Werken zuwenden, die auf Lysippos zurückgehen.

Furtwängler[1]) hat in dem berühmten Alexanderkopf des kapitolinischen Museums[2]) eine Nachbildung des Alexanders mit der Lanze vermutet. Wulff hat die Vermutung mit Recht zurückgewiesen (S. 57). Die Statuette Nelidow ist ohne Zweifel eine recht treue Nachbildung, und ihr Kopf weicht zu sehr von dem kapitolinischen Alexander ab. Doch darin hat Furtwängler gewiss Recht, dass er den Kopf dem Lysippos zuweist. Doch bevor wir auf diesen Punkt näher eingehen, noch einige Worte über die Deutung. Köpp[3]) glaubt, es sei nicht Alexander, sondern Helios dargestellt, während Six[4]) an Eupator VI von Pontos denkt.

Die Deutung auf Helios ist ausgeschlossen[5]). Wir haben nur zwei Darstellungen des Helios aus der monumentalen Plastik des IV. Jahrh.: Einen Kopf in Berlin, den Gräf in den Strena Helbigiana auf Tafel V und S. 99 ff. veröffentlicht hat, und einen von Hartwig in den Röm. Mitt. 1887 T. VII—VIIa publizierten in Rom. Beide stammen aus Rhodos. Hier erreichte der Kultus des Helios seine höchste Blüte und die Entwicklung des Kunsttypus können wir hier genau verfolgen. Aus dieser durchaus klaren Entwicklung fällt der Kopf in Rom

---

[1]) Berl. philol. Wochenschr. 1896. S. 1516.

[2]) Helbig, Führer I² 546. Ch. de Ujfalvy a. a. O. S. 98.

[3]) Bildnisse Alex. d. Gr. S. 21.

[4]) Röm. Mit. 1895. S. 179 ff.

[5]) Ich setze hier voraus, was ich weiter unten ausführen werde, dass der Kopf in das IV. Jahrh. gehört.

heraus. Er hat kurzes Athletenhaar, während die Münzen von Rhodos und der Kopf in Berlin durch lange Locken ausgezeichnet sind. Ich vermute, dass wir dort einen Typus vor uns haben, der sich auf dem Festlande entwickelt hat, wo uns gleichfalls Kultstätten des Helios bekannt sind.[1]) Doch kommt dieser in unserem Zusammenhang nicht weiter in Betracht. Die Münzen von Rhodos zeigen uns die Entwicklung des Typus mit den langen Haaren lückenlos. Hier lässt sich auch der Kopf in Berlin bequem einreihen. Die Wesensgleichheit des Helios mit dem Apollon ist den Griechen noch lange im Bewusstsein geblieben;[2]) auf dem Festlande und den Inseln ist die Gestalt des Apollon immer feiner ausgebildet worden, während auf Rhodos die Vorstellung von Apollon als Sonnengott lebendig blieb. Mit Recht bemerkt Garchner:[3]) „the Apollon whom the Rhodians worshipped was not the Delphic purifying deity, but the God of the sun and the rose, the husband of Rhodos and the father of Elektryona and the Heliadae.“

Das tritt uns in den Darstellungen auf Münzen klar entgegen. Wir begegnen hier in der Zeit vom Ende des V. Jahrh.[4]) bis zum Ende des IV. Jahrh. einem Apollotypus, der sich durch nichts als durch den Mangel der Strahlen von dem sich an ihn anschliessenden Heliostypus unterscheidet.[5])

---

[1]) Vgl. Roschers Lexikon I Sp. 2024 ff. (Rapp).

[2]) Roschers Lexikon Sp. 1994 ff.

[3]) Types S. 46.

[4]) Die Münzen werden von 408—400 datiert: British Museum, Catal. of coins, Caria and islands Pl. XXXVI.

[5]) A. a. O. Pl. XXXVII datiert 333—304.

Das Haar ist in der Mitte gescheitelt, recht lang gebildet und fliegt, wie vom Winde geweht, nach allen Seiten auseinander.

Aus diesem Typus des Apollon wird durch Hinzufügung der Strahlen der Heliostypus (Catalogue a. a. O. Pl. XXXVIII, XXXVII[1]) am Ende des IV. Jahrh. Das Haar liegt hier auch glatt an und wird dann in der Mitte über der Stirn in die Höhe steigend gebildet (Catal. a. a. O. XXXVIII$_{3,7}$ etc.).

Also der Heliostypus, der im IV. Jahrh. verbreitet war, ist eine Weiterbildung des Apollotypus und zeigt als solche gescheiteltes Haar. Der kapitolinische Alexanderkopf entbehrt der Scheitelung, die Deutung auf Helios ist also unwahrscheinlich.[2]) Da die Entwicklung des Heliostypus für das Aufkommen der Haartracht bei Alexanderporträts von Interesse ist, muss ich hier noch näher darauf eingehen.

Es lassen sich zwei Typen unterscheiden. Der eine hat das gescheitelte Haar und setzt sich auf rhodischen Münzen fort; auch einige statuarische Beispiele sind mir bekannt. Der zweite Typus zeigt zurückgestrichenes oder im Winde flatterndes Haar, das jedoch nicht gescheitelt ist. Letzterer Typus kommt erst im II. Jahrh. auf. Jedenfalls lässt sich vorderhand kein älteres Beispiel nachweisen.

Für den ersteren Typus mit der „Alexanderhaartracht" sind mir ausser den Münzen, die man im Catalogue of coins a. a. O. Pl. XXXVIII ff. übersehen kann, noch folgende Beispiele bekannt:

---

[1]) Ein ähnlicher Typus in Carien a. a. O. Pl. 28.

[2]) Vgl. näheres unten.

Die Bronzen, die vielleicht noch auf Originale des III. Jahrh. zurückgehen, in der Bibliothèque Nationale Babelon-Blanchet 113, 114, Berlin Arch. Jahrb. Anz. 1891 S. 123, 8, nach Furtwängler ebenda vorlysippisch, doch scheint mir der Kopf eher dem des Satyrs von Lamia und dem Helioskopf in Rom (Röm. Mit. 1887 T. VII. VII a) verwandt zu sein; danach wäre er an die Wende des IV. und III. Jahrh. zu datieren. Endlich ein Beispiel aus der Kaiserzeit im Louvre Froehner 415 (Clarac 334, 1188). Froehner datiert das Stück in das III. Jahrh., doch ist diese Ansetzung durch das Gewand ausgeschlossen, das in der Kaiserzeit überaus häufig ist.

Den zweiten Typus zeigen: die Statue in Berlin 171 Arch. Ztg. 1861 T. 145, die Köpfe Arndt-Amelung E—V 811 und 1172, die Statue Marbury Hall Michaelis Anc. marbles S. 508 Nr. 17, Clarac 839, 2104, die Bronze im Louvre Phot. Giraudon 105 (diese stellt wohl einen Genius dar, doch ist es derselbe Typus). Diese Werke gehören alle zur klassizistischen Richtung des II.—I. Jahrh. v. Chr. Das Haar strebt vorne in dicken Locken auf, doch ist keine deutliche Scheitelung sichtbar. Unklar ist die Heliosmetope aus Ilion (Brunn-Bruckmann, Denkmäler 162).

Aus diesen Heliostypen entwickeln sich die Typen des Attis, dessen schönster Vertreter der Kopf aus Ostia im Lateran, Helbig, Führer I ² 717 ist.

Also die Haartracht, die der kapitolinische Alexander hat, lässt die Deutung auf Helios nicht zu. Die Herme Azara hat die Helioshaartracht, ebenso wie ihr verwandte Werke, die jedoch erst in der Schule des Lysippos geschaffen wurden.

Hier ist also die für Helios charakteristische Haartracht erst auf Alexander übertragen worden.[1])

Die schon wegen der individuellen Züge unmögliche Deutung auf Helios wird wohl hierdurch erledigt.

Six[2]) hat die Deutung auf Mithridates Eupator von Pontus vorgeschlagen. Abgesehen davon, dass der kapitolinische Kopf sicher eine Kopie nach einem Werke vom Ende des IV. Jahrh. ist, ist die Deutung auch aus ikonographischen Gründen unzulässig. Für Mithridates sind ein unverhältnismässig hohes Untergesicht, eine lange und vorstehende Unterlippe und eine plötzliche Einknickung an der Nasenwurzel charakteristisch. Diese Züge fehlen beim kapitolinischen Kopf, bei dem die Züge des Alexandertypus klar hervortreten. Das Kinn ist rund und weich, die Einknickung an der Nasenwurzel verläuft, wie beim Typus der Lysimachosmünzen; die Unterlippe tritt nicht so stark vor und zeigt durchaus nicht den charakteristischen harten Zug des Mithridateskopfes. Die Deutung ist also an sich hinfällig.

Endlich muss der Kopf in das IV. Jahrh. gesetzt werden. Das lehrt ein Vergleich mit dem Apoxyomenos; die Verwandtschaft ist eine so grosse, dass wir beide auf denselben Meister zurückführen dürfen. Vor allem — der Aufbau des Gesichtes. Da Alexander hier als Gott dargestellt ist, sind alle Züge vergrössert, kraftvoller hervorgehoben; doch

---

[1]) Auch Leochares verwendet sie bei seinem Porträt in der Jagdgruppe.

[2]) Röm. Mit. 1895 S. 179 ff. Vgl. die Münzen bei Imhoof-Blumer, Porträtköpfe Tafel V 3, 4.

ist der Aufbau ganz derselbe wie beim Apoxyomenos; dem Gegenstande entsprechend ist nur die Oberfläche verändert. Die Backenknochen sind stärker sichtbar, als beim Apoxyomenos; dementsprechend entwickeln sich auch die Kinnladen und das Kinn viel machtvoller; doch alle diese Teile stehen in einem festen Verhältnis zu einander und geben dasselbe vollendet klare Bild vom Untergesicht, wie der Apoxyomenos. Weiter ist die Art, wie die Schläfen an die Wangenflächen stossen und die Anlage der Stirn dieselbe. Wichtig ist das Verhältnis der Grösse der Stirn zur Grösse des Untergesichts. Wir können hier wieder von der wundervollen Harmonie der „tragenden und lastenden Teile“ bei lysippischen Köpfen sprechen.

Gehen wir nun zu Einzelheiten, d. h. den beweglichen Teilen über, durch die der Künstler seinen Gestalten den speziellen Charakter verleiht, so sehen wir auch hier die wunderbare Einheitlichkeit in der Durchbildung der einzelnen Teile. Ich habe schon bei der Besprechung des Kopfes aus Pergamon darauf hingewiesen, dass der Ausdruck des lysippischen Kopfes durch die feine Uebereinstimmung in der Bewegung des Mundes, der Augen, der Stirn und der Haare. Das ist es nun auch, was diesem Kopf seinen einheitlichen Charakter gibt und ihn als Werk des Lysippos erkennen lässt. Alle Züge sind die des Apoxyomenos, die gleichmässig gesteigert werden; der Kopf wirkt pathetisch, doch hat er auch nichts von dem feineren Reiz des ersteren verloren. In der Bildung des Auges drückt sich dieselbe ὑγρότης aus. Man verfolge z. B. den Verlauf der einzelnen Locken: die

Klarheit im ganzen und doch die unendliche Mannigfaltigkeit in Einzelheiten ist charakteristisch, ferner die hinteren Locken, die nach vorne fallend mit den aufstrebenden zusammenstossen. Endlich ein kleiner, aber charakteristischer Zug: die Zeichnung des kleinen Bartes. Sie ist bei beiden Köpfen vollkommen gleichartig.

Es fragt sich nun, wie die ganze Statue ausgesehen haben mag. Zwei Bronzestatuetten könnten uns eine Vorstellung von der ganzen Gestalt geben. Beide sind „lysippisch". Die eine befindet sich in Parma (abgeb. Einzelverkauf I, 73), die andere war auf einer Auktion in London (abgeb. C. Smith, the Forman Collection, Catalogue of the Egyptian, Greek and Roman Antiquities June 1899 No. 104). Die letztere Figur zeigt auch die Strahlen, scheint überhaupt mehr zu dem Kopfe zu passen. Die erstere ist eine Vorstufe zu dieser, ist sehr verwandt dem Berliner Athleten, den Furtwängler wohl mit Recht auf ein Original des Lysippos zuzückgeführt hat.[1]) Die Haltung des Kopfes ist bei der Bronce in Parma zu ruhig. Die Londoner Bronze würde dagegen vorzüglich zu dem kapitolinischen Kopf passen: Die weite Ausbiegung der Hüfte, die Wendung des Kopfes nach dem Spielbein, in der Rechten die — wohl sicher zu ergänzende — Lanze. Die Statuette Nelidow ist wohl später, weil sie mehr Pathos zeigt; zu vergleichen ist die Stellung des linken Armes mit der Lanze. Ein Kopf aus Egypten in Boston[2]) ist von Helbig

[1]) Berlin 471, vgl. Furtwängler, Meisterw. S. 597 Anm. 2.

[2]) Brunn-Arndt, Porträts 481, 482 mit Text von Arndt. Helbig, Mon. ant. dei Lincei 1896 Sp. 73 ff. T. I.

und Arndt als eine Replik des kapitolinischen Kopfes angesehen worden, wogegen ihn Furtwängler für gefälscht hält.[1]) Ich muss mich der letzteren Ansicht anschliessen, trotzdem ich das Original nicht kenne. Das Vorderhaar ist bei dem neuen Kopf bedeutend schärfer ausgearbeitet, die Schatten sind tiefer; wir müssten demnach auch erwarten, dass das Haar am Oberkopf schärfer ausgearbeitet wäre, doch sind diese genau ebenso flach, wie am kapitolinischen Kopf gebildet. Ferner ist der Kopf genau kopiert, aber die Wendung ist eine ganz andere. Beim kapitolinischen Kopf ist genug erhalten, um zu sehen, dass der Kopf nicht anders gesessen haben kann; der Kopf in Boston hat eine viel stärkere, pathetischere Wendung nach oben. Wenn wir eine Umbildung annehmen wollen, so ist der Umstand, dass Locke für Locke übereinstimmt, nicht erklärlich. Missverstanden ist der Bau des Gesichtes. Während beim kapitolinischen Alexander und dem Apoxyomenos die Wange eine gewölbte Form hat, setzen die Wangen beim Bostoner Kopf scharf ab, was die ganze Harmonie im Bau zerstört.

Endlich sind die Abschürfungen verdächtig. Auf der rechten Seite sind die Locken ganz gleichmässig abgeschlagen; die Nase fehlt fast ganz, aber trotzdem ist der Mund unbeschädigt, was sehr verdächtig ist, da der obere Teil der Lippe zerstört ist. Uebrigens ist an dem Kopfe wenig gelegen, weil das kapitolinische Exemplar uns gewiss eine bedeutend bessere Vorstellung von dem Originale gibt.

[1]) J. H. S. 1901 S. 213 Anm. 2.

Dass der Alexander Campana[1]) im Louvre diesem Typus sehr nahe steht, hat schon Arndt[2]) erkannt. Vermutungsweise schliesse ich hier den Kopf der Sammlung Torlonia 91[3]) an, doch wage ich nichts bestimmtes nach der Abbildung zu behaupten.

Ausserordentlich berühmt war die Gruppe in Dion, die Alexander und seine Gefährten am Granikos darstellt.[4]) Es ist schon wiederholt die Vermutung ausgesprochen worden, dass die Statuette aus Herculanum in Neapel den Alexander aus dieser Gruppe wiedergäbe.[5]) Diese Vermutung ist jetzt zur Gewissheit geworden durch eine glückliche Beobachtung von Ludwig Curtius. Aus den mir in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellten Notizen geht klar hervor, dass das Pferd Bronzi d'Ercolano T 65 Mus. Borb. III 27 mit dem Alexander eine Gruppe bildete. Auf diesem Pferde haben wir natürlich einen Reiter zu ergänzen. Dadurch wird die Vermutung Koepps u. a. sicher gestellt.[6]) Ich vermute, dass die Marmorstatuette desselben Museums Clarac Pl. 854 B, 2154 B auch eine Nachbildung eines Kriegers der Gruppe ist.[7])

---

[1]) Abgeb. d'Escamps Marbres ant. du musée Campana auf der letzten Tafel.

[2]) Text zu Porträts 481, 482.

[3]) I monumenti del museo Torlonia T. XXII.

[4]) Overbeck sq. 1485 ff.

[5]) Brunn-Arndt, Porträts 479, 481. Literatur im Text.

[6]) Herr Dr. Curtius wird die durchaus überzeugenden Gründe bald veröffentlichen.

[7]) Photographien im Handel.

Die Porträts des Lysippos waren mit Recht berühmt. Er idealisierte das Bild Alexanders, doch ohne das Grosse in seiner Persönlichkeit zu unterdrücken; er unterdrückte nur die kleinen und unschönen Züge, um die grossen und charaktervollen desto schärfer hervorzuheben. Seine Zeitgenossen machten Göttergestalten mit Zügen Alexanders, er schuf den zum Gott erhobenen Alexander.

V.

Die Porträts aus der Schule Lysippos.

Die Porträts Alexanders des Grossen verlieren an Interesse nach dem Tode des grossen Herrschers. Sein Bild wurde immer mehr verallgemeinert, die Porträts zeigen häufig einen unangenehm schmachtenden Charakter, die Künstler versuchen die ὑγρότης Lysippos nachzuahmen, verstehen jedoch nicht diesen Zug mit dem Charakter des ganzen Kopfes in Einklang zu bringen. So entstehen Widersprüche, die einem diese Werke allmählich unerträglich machen. Da es nicht meine Absicht ist, in dieser Arbeit eine vollständige Geschichte des Alexanderporträts zu geben, sondern nur die wichtigsten Werke einigermassen erschöpfend zu behandeln, greife ich aus der Fülle der erhaltenen Monumente nur einige Beispiele heraus.

Das Werk eines unter Lysippos Einfluss stehenden Meisters zweiten Rangs war das Original der vielumstrittenen Herme Azara im Louvre.[1]) Man hat sie für eine Kopie nach einem Originale des Lysippos gehalten.[2]) Dagegen hat sich Arndt aus-

[1]) Arndt-Bruckmann, Porträts 181, 182.

[2]) Koepp, Bildnisse A. d. Gr. S. 8. Helbig, Mon. ant. dei Lincei VI, S. 79.

gesprochen;[1]) doch geht dieser Gelehrte zu weit, wenn er lysippische Elemente in dem Kopf überhaupt leugnet. Ich muss mich zu Emersons[2]) Ansicht bekennen, der mit Recht das Original „to one of the unsuccessful rivals of Lysippus" zurückführt. Freilich ist es schwer, ein abschliessendes Urteil zu fällen, da die Kopie sehr mässig und die Erhaltung sehr schlecht ist. Doch scheinen die wesentlichen Teile noch vorhanden zu sein.[3])

Lysippisch ist der Schnitt der Augen und des Mundes, auch der Aufbau des Gesichts. Die Art, wie Mund und Augen im Ausdruck harmonieren, ist wie beim Apoxyomenos, doch hätten wir bei einem Werke des Lysippos selbst gewiss eine Stirnfalte zu erwarten. Das ist der erste Widerspruch in dem Kopf: die vollständig glatte, ruhige Stirn und das in rein lysippischer Manier gebildete Auge, das im Ausdruck mit dem Mund in Einklang steht. Allerdings hat der kapitolinische Alexander auch eine glatte Stirn, doch sind hier Augen und Mund entsprechend offener gebildet. Ferner das Haar: Es steigt über der Stirn auf und fällt auf beiden Seiten in ruhigen Locken herab. Ganz symmetrisch sind diese gebildet, ganz gleichmässig fallen sie auf beiden Seiten in das Gesicht. Das steht im Einklang mit der ruhigen offenen Stirn. Der Kopf besteht also aus zwei im Ausdruck vollständig verschiedenen Teilen: Es harmonieren einerseits Stirn und Haar, andrerseits Mund und Augen.

---

[1]) Text zu Porträts 186, 187.

[2]) American journal of archeol. 1887, S. 219.

[3]) Kekulé, Sitzungsber. d. Berl. Acad. 1899, S. 8. d. Sonderabdrucks urteilt gleichfalls zurückhaltend über die Herme.

So weit wir Lysipp jetzt beurteilen können, dürfen wir einen solchen Widerspruch bei einem Werke von seiner Hand nicht annehmen. Es ist dagegen charakteristisch für das Werk eines Nachahmers, dessen künstlerische Individualität nicht stark genug ist ein einheitliches selbständiges Kunstwerk zu schaffen, dass er besonders charakteristische Züge seines Vorbildes, wie bei Lysipp die ὑγρότης, übernimmt und sie mit anderen nicht dazu passenden, vermengt, wie das bei der Herme Azara der Fall ist. Im Zusammenhang mit diesem Werk erwähne ich eine Bronze im Louvre, die von Winter[1]) für eine Nachbildung des Alexanders mit der Lanze erklärt worden ist. Die Körperbildung ist lysippisch, die Wendung des Kopfes nach der Seite des Spielbeins kommt auch bei Lysippos vor, aber damit ist eine Schrittstellung verbunden, die an den Apollo von Belvedere gemahnt und ein frei heraus gewendeter Kopf. Die wundervolle Einheitlichkeit, die zum Beispiel die Bronze Nelidow zu einem vollendeten Kunstwerk macht, ist dort gestört, ähnlich wie bei der Herme Azara.

Ich kann nicht umhin hier an die Charakteristik des Euthykrates zu erinnern, die sich bei Plinius XXXIV 66 findet: „. . . quamquam is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam austero maluit genere quam iucundo placere“. Euthykrates scheint sich in ähnlichen Experimenten gefallen zu haben wie der Künstler der Herme Azara und der Bronze im Louvre.

Dass Euthykrates ein Nachahmer Lysipps war,

[1]) Jahrb. d. archäol. Inst. X Anz. S. 163. Vgl. Wulff, Alex. mit der Lanze, S. 78. Phot. Girandon 110.

zeigt auch das Medaillon aus Tarsos,[1]) auf deren Rückseite sein Alexander als Jäger, der bei Plinius 36, 66 erwähnt wird, wahrscheinlich nachgebildet ist. Die Figur erinnert auffallend an die Statuette aus Herkulanum, in der wir aber sicher eine Kopie des lysippischen Alexander in der Schlacht beim Granikus zu sehen haben.

Hierher gehören auch zwei Köpfe, die wohl sicher Alexander darstellen, in Chatsworth House[2]) und Berlin.[3]) Den ersteren Kopf hat Furtwängler[4]) von Lysippos getrennt und der attischen Schule zugewiesen. Ich kann dem nur insofern zustimmen, als ich der Meinung bin, dass der Kopf allerdings nicht der engeren Schule des Lysippos angehört; jedenfalls steht er unter dem Einfluss dieses Meisters. Der Kopf in Berlin ist als Kopie sehr schlecht, ausserdem überarbeitet und ergänzt,[5]) so dass ich ihn nicht eingehender besprechen werde. Doch scheint es mir einleuchtend, dass er dem Alexander Chatsworth näher steht als der Herme Azara.

Der Einfluss Lysipps ist in der Zeichnung der Augen und des Mundes klar; es ist die lysippische „ὑγρότης", die hier in einer sehr feinen Weise übernommen worden ist. Der Künstler hat sie verändert und so dem Kopf einheitlich gemacht, nicht sklavisch kopiert, wie der Künstler der Herme Azara, sondern selbständig verarbeitet. Er verwendet, wie dieser, das aufsteigende und ruhig herabfallende Haar, das in grosse einfach fliessende

[1]) Koepp a. a. O. S. 3. Phot. Girandon B. 439.
[2]) J. H. S. 1901. Pl. X, XI (Furtwängler).
[3]) Arndt-Bruckmann, Porträts 190.
[4]) J. H. S. 1901, 214.
[5]) Vgl. Beschreibung 305.

Locken geteilt ist, doch hat er dem entsprechend die Augen länglicher gebildet und dadurch, wie auch durch die entsprechend ruhigere Modellierung des Mundes, einen gleichmässig ruhigen Ausdruck in den Kopf gelegt, in dem aber doch noch lysippisches Leben pulsiert. Der Künstler, dessen Werk das Original des Kopfes von Chatsworth war, ist ohne Zweifel selbständig und feinfühlig gewesen, der in verständiger Weise die von seinen Vorgängern geschaffenen Züge verarbeitete und etwas Neues schuf.

Verwandt ist ein schöner Idealkopf im Giardino del Palazzo Corrini als Prato,[1]) der ebenfalls das über der Stirn aufsteigende Haar hat; doch ist der Kopf zu ideal gehalten, als dass er Alexander darstellen könnte. Dieser Kopf verrät weniger den Einfluss Lysipps, der Augenbrauenbogen steigt über den inneren Augenwinkeln höher an, ähnlich wie bei praxitelischen Köpfen, doch sonst ist die Verwandtschaft mit dem Alexander Chatsworth sehr gross. Besonders sind die Locken, der Schnitt der Augen und des Mundes zu vergleichen, worin der Zusammenhang der beiden Werke evident ist. Auch ein Helioskopf der Sammlung Schott[2]) in Jena ist sehr verwandt, doch ist die Arbeit leider sehr schlecht. Die Kopie ist spät, doch gehört das Original sicher noch in das IV. Jahrhundert.[3]) Der Schöpfer der Originale dieser Köpfe muss ein eminent feiner Künstler gewesen sein, leider können

---

[1]) Arndt-Amelung, E.—V. 328/329.

[2]) Ebenda 1465/1466.

[3]) Er ist entschieden also nicht als „spätgriechischer" Helioskopf zu bezeichnen wie es Novak im Text tut.

wir ihn nicht mit einem der uns überlieferten Meister identifizieren.

Das Werk eines sehr bedeutenden Künstlers aus der Nachfolge des Lysippos war ferner das Original des Kopfes in Kopenhagen, den man mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Alexander gedeutet hat.[1]) Er schliesst sich enger als die eben behandelten Köpfe an Lysipp an, doch ist alles ins Leidende gesteigert, eine Vermischung mit skopasischen Elementen ist eingetreten. Während bei Lysippos der fein abgewogene Aufbau des Gesichtes den Eindruck wesentlich bedingt, drängt sich beim Kopf Jacobsen wie bei skopasischen Köpfen alles in den Augen und ihrer Umgebung zusammen; die Brauenbogen sind geschwungen, während sie bei Lysippos gleichmässig verlaufen, die Partien um die äusseren Augenwinkel nähern sich in der Modellierung skopasischen Köpfen. Doch trotzdem sind die lysippischen Elemente in der Bildung der Augen und des Mundes nicht zu verkennen.

Die Leichtigkeit und Beweglichkeit typischer Formenbehandlung, die Nervosität im Ausdruck, die diesem Meister eigentümlich ist, hat der Künstler des Jacobsenschen Kopfes mit skopasichen Pathos vermischt und dadurch jenen tiefschmerzlichen Ausdruck hervorgebracht, der diesen Kopf als Zwischenstufe zwischen Lysippos und dem pergamenischen Gigantenfries erscheinen lässt.

Ich glaube, dass wir den Meister bestimmen können, der die Mischung vorgenommen hat.

Helbig[2]) hat die sehr ansprechende Vermutung

[1]) Arndt-Bruckmann, Porträts, 471, 472.

[2]) Mon. ant. dei Lincei 1896 S. 84 ff.

geäussert, der Künstler Chaireas, von dem Plinius 34, 75 ein Bildnis Alexanders und Philipps überliefert, könne mit dem Künstler des Kolosses von Rhodos Chares identisch sein. Nun ist auf rhodischen Münzen, die in die Zeit vom Ende des IV. bis Mitte des II. Jahrh. datiert werden,[1]) der Uebergang aus dem alten Typus in einen dem Kopf Jacobsen verwandten zu konstatieren. Head[2]) hat diesen Typus für eine Nachbildung des rhodischen Kolosses erklärt.

Wir können also vermuten, dass der Kopf Jacobsen auf ein Original des Chares-Chaireas zurückgeht. Der Vergleich mit der Münze Catalogue a. a. O. 38, 3 mit dem Jacobsenschen Kopf spricht sehr dafür. Der Heliostypus dieser Münze ist dem Alexander Jacobsen ganz auffallend verwandt.[3])

Die besprochenen Porträts aus dem Kreise der dem Lysippos nacheifernden Künstler sind wohl die letzten, die als wirkliche Porträts Alexanders in Frage kommen. Köpfe in der Art des faden Kopfes der Sammlung Baracco sind Idealköpfe, die als solche behandelt werden müssen.

Zum Schluss erwähne ich noch den Londoner Kopf, der, seit er von Stark[4]) veröffentlicht worden ist, allgemeines Interesse erregt hat. Infolgedessen hat er auch die übliche Reise durch mehrere Jahrhunderte überstehen müssen. Schreiber hat in seiner

---

[1]) British Museum, Catal. of coins Caria 38.

[2]) Historia numorum p. 540.

[3]) Jedenfalls ist er vom kapitolinischen Kopf, mit dem Helbig ihn zusammenbringt, ganz verschieden.

[4]) Zwei Alexanderköpfe d. Samml. Erbach und des British Museum III Köpp a. a. O. S. 19.

Abhandlung über alexandrinische Alexanderköpfe in den Strena Helbigiana S. 280 ihn für alexandrinisch erklärt. Dass der ebenda S. 277, 278 publizierte Kopf gleichfalls Alexander darstellt, glaube ich nicht; nur in der Behandlung der Haare erinnert er an den Londoner Kopf. Dieser hat kaum noch individuelle Züge; er erinnert sehr an Serapistypen. Eine Statuette der Bibliothèque nationale (Babelon-Blanchet 821, Phot. Girandon B 301) zeigt denselben Typus und kann uns vielleicht eine Vorstellung von der ganzen Statue vermitteln.

Diese Bildnisse Alexanders des Grossen haben als Porträts kein Interesse mehr. Alexander ist hier nur noch Gott, sein Bild ein Idealtypus wie jeder andere. Es ist also im Grunde ganz gleichgültig, ob dem Künstler hier das Bild Alexanders vorgeschwebt hat, oder nicht; und selbst die feinste Kritik und das grösste Material können zu keinen sicheren Resultaten führen.

Herrn Prof. Furtwängler, unter dessen Leitung ich studiert habe, bin ich zu grösstem Dank verpflichtet; auch Herrn Dr. Amelung in Rom, der mich während meines Aufenthalts in dieser Stadt auf das Liebenswürdigste mit seinem Rat unterstützte, spreche ich hier meinen wärmsten Dank aus.

Nachtrag.

Erst nach Abschluss der Korrektur meiner Abhandlung erscheint soeben das Buch von Th. Schreiber, „Studien über das Bildnis Alexanders des Grossen", Abh. der sächs. Akademie der Wissenschaften 1903, das ich leider nicht habe benutzen können. Eine Auseinandersetzung mit den zum Teil von den meinen sehr abweichenden Resultaten Schreibers behalte ich mir für später vor.

Vita.

Geboren bin ich, Oskar Waldhauer, am 2/15. März 1883 in Windau, Gouv. Kurland (Russland), als Sohn des kais. russ. Staatsrats Dr. med. Ferdinand Waldhauer und seiner Gemahlin, geb. von Schmidt. Im Herbst 1892 bezog ich das Gymnasium des Herrn von Zeddelmann in Dorpat (Livland), wo ich bis zum Frühjahr 1899 blieb. Dann siedelte ich nach Orel (Südrussland) über; hier bestand ich im Frühjahre 1900 die Reifeprüfung. Im Herbst desselben Jahres reiste ich nach Paris und ging dann nach München, um mich immatrikulieren zu lassen. Seitdem bis zum Sommersemester 1903 war ich Student der Münchener Universität. In den Ferien konnte ich in den Museen der folgenden Städte arbeiten: Berlin, Wien, Kopenhagen, St. Petersburg, Rom (6 Monate), Neapel, Pompeji, Florenz, Venedig.

In München hörte ich die Vorlesungen der Herren v. Bissing, v. Christ, Furtwängler, Riehl, Pöhlmann, Weese.